Андрей Аствацатуров

И не только Сэлинджер

Десять опытов прочтения английской и американской литературы

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Автор книг прозы “Люди в голом”, “Скунскамера”, “Осень в карманах” в этом сборнике предстает в иной ипостаси – как филолог, блестящий эссеист. Десять “опытов прочтения” английской и американской литературы погружают в мир Сэлинджера, Апдайка, Генри Миллера, Фолкнера, Голдинга… Андрей Аствацатуров открывает малоизвестные подробности биографии авторов, предлагает фрагменты текстов в оригинале, тут же дает перевод, мастерски анализирует детали, показывая, что именно делает из писателя – мирового классика.

- Андрей Аствацатуров
  - Предисловие
  - Улыбка Чеширского кота
    - I
    - II
    - III
  - Убить Орфея
    - Немного о филологах и филологии
    - “Письма Асперна”: краткое содержание
    - Авантюра или любовная история?
    - Почему люди не слышат друг друга?
    - Искусство, действительность и уроки старого мифа
  - Колония, жанр и слово
    - Моряк и джентльмен
    - О приключенческих романах и колонизаторах
    - Марлоу, колонизатор и художник (путешествие начинается)
    - Потуги колонизаторов и прожорливый хаос
    - Ночной автор и растаявшая композиция
    - Растаявшее слово и символы
  - Играем с античной трагедией
    - Вступление (впрочем, очень короткое)
    - Встреча с народным избранником
    - Человеческая натура: героизм и заболевание
    - Приключенческие романы и робинзонады
    - “Вакханки” Еврипида
    - Расставляем декорации
    - Герой, сцена и хор
    - Действие первое
    - Действие второе и действие третье

        - Действие четвертое
        - Действие пятое. Deus ex machina
    - Формула вдохновения
        - В поэтическом клубе
        - Поэтическая теория: индивидуальность и традиция
        - “Бесплодная Земля”: первое приближение
        - “Бесплодная Земля”: из чего складывается вдохновение?
    - Невыразимость кошмара
        -
        - I
        - II
        - III
    - История в деталях
        -
        - I
        - II
        - III
    - Собираем Америку
        - Вступление: как смотреть голливудские фильмы?
        - Эпический дух Америки и Шервуд Андерсон
        - Эпос как матрешка
        - Гибель семейства и осколки истории
        - Первое приближение к Фолкнеру: читатель становится персонажем
        - Второе приближение к Фолкнеру: восстанавливаем панораму
        - Третье приближение к Фолкнеру: мифы и подтексты
    - Метаморфозы воображения
        - Воображение: pro et contra
        - Джон Апдайк в полемике с атеистами
        - Искусство безлично
        - Повседневность, воображение и миф
        - Мастерская образов
    - Вглядываемся в пустоту
        - Любовная предыстория
        - Вглядываясь в пустоту
        - Границы сознания и искусства
- notes
    - 1
    - 2

- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14

Андрей Аствацатуров
И не только Сэлинджер. Десять опытов прочтения английской и американской литературы

Предисловие

Предисловия к книгам по обыкновению не пользуются популярностью и пролистываются безо всякого интереса и внимания. К ним относятся равнодушно, как к обязательному гарниру при сочном куске мяса, гарниру, который, в общем даже, решительно необязателен. Все знают: и те, кто сидит в ресторане, и те, кто открывает книги, и даже те, кто любит делать и то и другое одновременно, – что “так положено”. Чтобы мясо подавали с овощами, а книгу издавали с обстоятельным предисловием.

Это “так положено”, согласитесь, уже отдает какой-то скукой и зевотой. Но ведь от нас не убудет, если где-то наличествуют гарнир и предисловие: в конце концов, гарнир можно оставить на тарелке, а предисловие – попросту проигнорировать. Тем более что авторы предисловий, как вы могли уже заметить, часто топчутся на одной мысли как буксующие в размякшей земле автомобили, производя шум и никуда не двигаясь.

Однако традиции, в отличие от людей, редко бывают глупыми – даже традиция выпускать книгу с предисловием, – и, видимо, если предисловия сочиняют, значит, кому-нибудь нужно, чтобы их сочиняли.

Это предисловие нужно мне.

Нужно, во-первых, потому, что очень хочется сразу, предваряя игру с литературой, повалять дурака. А во-вторых, разобраться с замыслом этой книги, точнее – разобрать ее замысел.

Он у меня возник в тот самый день, когда мы с моим коллегой, писателем Дмитрием Ореховым решили организовать литературную мастерскую. У нас вроде бы все должно было сразу получиться: Дима уже к тому моменту имел некоторый опыт преподавания литературного мастерства, а я двадцать лет только и делал, что читал лекции по литературе. Однако с самого начала меня начали одолевать серьезные сомнения. Одно дело, думал я, – *рассказывать о литературе,* делиться знаниями о ней, как это умеют филологи, как это умел я, и совсем другое – *преподавать именно литературу.* Я оказался в некотором затруднении и перед совершенно новой для себя задачей. Но нужно было решаться… И я решился, тем более что Дима Орехов всячески меня к этому поощрял.

Преподавать литературное мастерство я решил на хороших примерах. Многие писатели, ведущие литературные студии, в таких случаях сразу же принимаются рассказывать о себе. Это, кстати, не так глупо и крайне полезно для их учеников. Но арсенал любого автора ограничен, и его интересы могут

катастрофически не совпасть с интересами его учеников – литература ведь дело индивидуальное. Нужны, понимал я, самые разные примеры, образцы ярких, иногда прямо противоположных стратегий. Поэтому себя в качестве примера я отбросил сразу (и правильно сделал: многие слушатели нашей мастерской далеко не в восторге от моих литературных упражнений). Короче говоря, я выбрал авторов, которые, как мне показалось, в своей области являлись непревзойденными мастерами: Генри Джеймса, Амброза Бирса, Уильяма Фолкнера, Джона Апдайка, Джерома Сэлинджера, Уильяма Голдинга и др. Теперь оставалось только разобраться в их текстах, разобраться строго и по-филологически.

И тут я наконец осознал, что одного знания здесь недостаточно. Что мои слушатели в ответ на филологические рассуждения, выводы и историко-литературные экскурсы откликнутся равнодушным: “И что? Зачем нам всё это?” Поразмыслив, я решил дополнить свое филологическое знание писательской интуицией, а заодно посмотреть на тексты взглядом эдакого “литературного вора”, то есть ответить себе на вопрос: что я могу здесь позаимствовать или попросту украсть, оставшись при этом непойманным?

Оказалось, что украсть тут можно многое. У Джеймса и Голдинга – способ скрещивания жанров, у Апдайка – метод порождения ярких метафор, у Шервуда Андерсона – умение превращать слово в предмет, а у Конрада и Бирса – способ превратить его в молчание. Из текстов Сэлинджера и Фолкнера можно позаимствовать стратегию общения с читателем, а из поэмы Томаса Элиота – стратегию обращения с чужими текстами.

Но для того чтобы позаимствовать, нужно сначала научиться читать чужие тексты, то есть замечать в них сильные импульсы, точки, где обычное, общепринятое оборачивается вдруг новым и неопределенным. Читать и сочинять – две стороны одной медали, две стратегии общей игры.

Я задумал эту книгу не как научное исследование, оснащенное сносками, а в самом деле скорее как игру, где найдется место для смеха, дуракаваляния, равно как и для филологического анализа, и для художественной сюжетности. Она обращена в первую очередь к тем, кто сочиняет или учится сочинять, а также к тем, кто хочет совершенствоваться в славном искусстве чтения. Автор также таит скромную надежду, что профессиональные филологи, возможно, тоже найдут здесь для себя что-нибудь полезное.

Это странное предисловие, пожалуй, пора завершать. И завершу я его вполне традиционно – словами благодарности тем,

кто мне помогал. Огромное спасибо Денису Иоффе, снабдившему меня полезным научным материалом, а также Дмитрию Панченко, Артемию Попову и Александру Чамееву, взявшим на себя труд прочитать отдельные тексты и высказавшим ряд ценных замечаний. Автор также благодарен Александру Иванову за несколько полезных советов.

Улыбка Чеширского кота
О рассказах Джерома Дэвида Сэлинджера

I

Всерьез я начал заниматься Сэлинджером около десяти лет назад. Кстати, сам Сэлинджер остался бы решительно недоволен этой фразой. На моем месте он назвал бы более точный срок, скажем, “9 лет и 10 месяцев”. Или, что еще вернее, уточнил бы дату начала работы – 8 октября 2003 года.

Это был тот самый год, когда… Впрочем, ничего “такого”, особо запоминающегося, в нашей стране в тот самый год не происходило. В экономике все шло к стабилизации. В политике формировалась вертикаль власти. Довольные распихивали свои деньги по западным банкам, а недовольные отправились в тюрьму.

Сэлинджера эта информация вряд ли бы заинтересовала. Его завораживало все идиотически-единичное, абсурдно-конкретное. А панораму, всякий там фон (социальный, политический) он безжалостно устранял. Возьмем, к примеру, первую фразу его знаменитого рассказа *“A Perfect Day for Banana Fish*” (“Хорошо ловится рыбка-бананка”): *“There were ninety-seven New York advertising men in the hotel, and, the way they were monopolizing the long-distance lines, the girl in 507 had to wait from noon till almost two-thirty to get her call through*” – “В гостинице жили девяносто семь ньюйоркцев, агентов по рекламе, и они так загрузили междугородний телефон, что молодой женщине из 507-го номера пришлось ждать полдня, почти до половины третьего, пока ее соединили”[1]. Перечитайте эту фразу несколько раз. Перед нами, если так можно выразиться, панорама действия. Первое впечатление – автор просто над нами издевается. Хорошо… положим, рекламщики такие люди, что им всегда требуется телефон – отсюда и перегрузки на линиях. Но зачем нужно указывать, что их было именно 97? А почему, к примеру, не 79? Тоже ведь немало… Или 85? И вообще, зачем нужно такое странное уточнение? Можно было просто сказать “много”, или “около ста”, и читатель, такой вот как я, остался бы вполне удовлетворен. А подобное уточнение нисколько не удовлетворяет, а, напротив, только озадачивает. Равно, как и информация о том, что девушка жила в номере 507 и ждала своей очереди на телефон до 14:30. Слава богу, в последнем случае Сэлинджер нас немного щадит: она ждала “почти” до этого времени.

Еще раз зададимся вопросом: для чего подобная точность? Вздохнем и согласимся с экспертами, что цифры 97, 507 и 14:30, если их произнести по-английски, хорошо ложатся в общий ритм текста, а цифры 79, 705 и 8:45 в этот ритм не ложатся

совершенно. И все равно остается неприятный осадок. Сэлинджер ведь не поэму пишет, а рассказ. Рассказ – жанр строгий и требует соблюдения всех правил и приличий – иначе ничего не выйдет. Здесь в самом начале нужно не устраивать статистический понос, а правильно сориентировать читателя, коротко и внятно задать панораму: уточнить исторический отрезок, год, место действия, общими штрихами очертить героя или героиню. Правильнее начать иначе: “Это случилось летом 1948 года в одной из больших гостиниц, каких много сейчас на океанском побережье Флориды. В тот сезон из Нью-Йорка приехало около сотни рекламщиков. По утрам они сидели на телефонах, и междугородние линии были все время перегружены”. Видите? Совсем другое дело… Если бы Сэлинджер начал так, все было бы значительно лучше, “гораздо типичнее”, как любил говорить товарищ Огурцов Серафим Иваныч из кинокомедии “Карнавальная ночь”. Однако Сэлинджер начинает иначе, и мы попробуем разобраться почему.

Я сильно забежал вперед и немного отвлекся. Вернемся к самому началу: итак, я стал заниматься Сэлинджером около десяти лет назад. И сразу же удивился тому, что научной литературы о нем оказалось совсем немного. Даже в США. Несколько тощих монографий да три десятка статей. Это притом, что автор – признанный всеми культовый классик, окруженный миллионной армией преданных поклонников. Я очень удивился такому невниманию и спросил об этом одного специалиста по американской литературе из США. Тот мне ответил, что ничего удивительного здесь нет. Филология, напомнил он мне терпеливо, всякое филологическое исследование основывается на фактах, а не на догадках и косвенных сведениях. А прямых сведений, касающихся жизни Сэлинджера, у нас почти нет, разве что самые общие.

Что мы о нем знаем? Ну, родился в еврейской семье; окончил школу, среднее военное училище; ездил в Европу по делам отца; незадолго до войны начал печататься; воевал; после войны стал публиковать рассказы в журнале “Нью-Йоркер”; в 1951-м выпустил свой первый бестселлер “Над пропастью во ржи” и с этого момента стал избегать публичности; женился, стал отцом двух детей; напечатал повести о Глассах, развелся, снова женился и снова развелся… Вот, собственно, и все, что мы имеем. Этого, сказал мне американский коллега, явно недостаточно. Мы ничего или почти ничего не знаем о его характере, о складе его ума, о стадиях его духовного и интеллектуального развития, ежели таковые в самом деле случились. Нужны его архивы, черновики, письма, записные книжки, опись библиотеки, свидетельства

друзей, мемуары типа “Мои встречи с Джеромом Сэлинджером и почему они не состоялись” и тому подобное. Но всем этим филология не располагает. Сэлинджер тщательно скрывает от нас свою жизнь, не встречается с журналистами, не дает интервью. Стало быть, подытожил мой американский коллега, точные исследования, все прочтения его текстов и все рассуждения будут иметь вид крайне приблизительной гипотезы. Именно поэтому их так мало.

В самом деле, Сэлинджер постарался. Он таки остался для нас для всех загадкой, пробелом, человеком-уверткой. Вроде всё о нем знаем: где служил, с кем дружил. Но это только очертания, контуры. Их можно заполнить как угодно, чем угодно, привязать к любой готовой идее. Я, например, прочел не одну версию того, почему Сэлинджер вдруг взял и бросил писать, ушел из литературы. Таких объяснений, помню, было очень много, и все меня убеждали. Потом, правда, выяснилось, что писать Сэлинджер не бросал, а просто перестал отсылать рукописи в издательства. Но маска писателя, замкнувшегося в молчании, закрепилась за ним на долгие годы.

В самом начале века литературный мир разорвала сенсация: дочь Сэлинджера опубликовала свои мемуары об отце. И что? Мы хоть как-то через эти мемуары приблизились к пониманию его личности? Лично я очень на это надеялся, когда открывал ее книгу. И в итоге узнал очень много. Что Сэлинджера тревожил распространившийся в Америке антисемитизм. Об этом, я, правда, и сам догадался, прочитав рассказ “В лодке”. Узнал, что в детстве папа не купил мемуаристке мороженого – оно-де химическое и вредное. Не познакомил с Полом Маккартни, хотя сначала пообещал. Не оплатил ей, тридцатисемилетней тетке, аборт, руководствуясь какими-то своими убеждениями, до которых никому нет дела. Словом, Сэлинджер-папа вел себя крайне неподобающе, как деспот и эгоист, постоянно навязывая домашним своим пристрастия и вкусы. Не забыла дочь и интимную жизнь, энергично встряхнув грязное белье и выставив себя изящной хамкой, в самом изначальном, исконном смысле этого слова. Книга стала бестселлером и была переведена на многие языки. Она и впрямь хороша в своем роде: невроз бывшего кампусного обитателя, вырванного из семьи, и в качестве протеста именитому отцу – отогнутый средний палец. Так-то вот, драгоценный папаша! Еще посмотрим, кто из нас тут настоящий писатель!

Все это замечательно, живо и чрезвычайно поучительно. Однако к пониманию фигуры Сэлинджера книга его дочери ровным счетом ничего не добавляет. Он все равно остается со

всеми этими подробностями белым полем, странной недоговоренностью. Честно говоря, мне не помогли и более серьезные биографии писателя, изобиловавшие фактами, свидетельствами и выдержками из деловых писем. Ровно тот же эффект, что и от начала рассказа “Хорошо ловится рыбка-бананка”. Собраны вроде бы все факты. Собраны и переданы в предельной конкретности. Но они остаются как будто контуром, абрисом, очертанием, проявлением силы, природа и суть которой почему-то неизвестны. Поэтому, когда критики и журналисты начинают говорить о Сэлинджере, мне всегда кажется, что они говорят о себе, о своих ожиданиях и переживаниях.

II

Теперь попробуем немного приблизиться к его прозе и прочитать один из самых известных рассказов *“Uncle Wiggily in Connecticut*”. Как и в случае с “Рыбкой-бананкой”, знаменитая Р. Райт-Ковалева, переводя название рассказа на русский язык, и здесь допустила некоторый произвол, озаглавив его “Лапа-растяпа”. Впрочем, на сей раз основания для подобной вольности более законны. Один из персонажей рассказа Уолт Гласс называет вывихнутую лодыжку своей возлюбленной Элоизы *“Uncle Wiggily*” – именем хромого кролика из американской детской сказки. Прямой перевод – “Дядюшка Уиггили” для русского читателя, не владеющего данным контекстом, выглядел бы по меньшей мере странным. А “Лапа-растяпа” – в самый раз.

Позволю себе напомнить в общих чертах содержание этого рассказа. Хотя должен признаться, что пересказывать тексты Сэлинджера – занятие неблагодарное. Помню, лет пять-шесть назад я провел небольшой эксперимент среди студентов своего семинара – их было около десяти человек. Суть эксперимента заключалась в том, что я попросил всех написать пересказ вот этого самого текста. Я уточнил, что мне нужен *только пересказ,* изложение событий, а не анализ с подробным филологическим гарниром. Конечно, в тот момент, когда я делал это уточнение, я отдавал себе отчет, что пытаюсь лукавить: ведь любой, даже самый наивный и близкий к тексту пересказ обязательно несет в себе зерна интерпретации. Результаты меня поразили: у каждого оказалась своя версия! Что-то общее в них, конечно, было, но в целом создавалось впечатление, что мои студенты прочитали совершенно разные рассказы, а не один и тот же. Из всей вереницы фактов, деталей, жестов, вещей каждый студент отобрал какие– то одни и выстроил из них сюжет, а другими пренебрег. И во всех прочитанных мною работах этот отобранный материал не совпадал. Главным сюжетообразующим в рассказе Сэлинджера всякий раз называлось что-нибудь новое. Повторюсь, я был сильно поражен этими результатами. Но еще большее впечатление они произвели на моих студентов. Они сначала удивились, а потом принялись смеяться. Не знаю над чем. Наверное, над безнадежностью всякой попытки разобраться в Сэлинджере.

В самом деле. Если мы не в состоянии договориться хотя бы об общей для всех версии сюжета, то что толку дальше сотрясать воздух и рассуждать обо всем остальном? “Каждый понимает в меру своей испорченности”, – сказал кто-то из них. Удручающая

банальность. Но на сей раз – в точку. Сэлинджер строит свои рассказы так, словно ставит перед нами зеркало. Нате, любуйтесь собой! Он предлагает нам некий материал, из которого мы отбираем то, что соответствует нашему внутреннему состоянию здесь-и-сейчас. При этом у нас возникает иллюзия, что мы в самом деле читаем его текст. Но правда и то, что текст Сэлинджера в такой же степени читает нас самих, вызволяя на поверхность нашего сознания идеи, которые давно нас мучают, потаенные желания, обиды, комплексы. Мы вычитываем из его текстов нас самих или вчитываем себя в его тексты. Поэтому о сюжете, о содержательной стороне его рассказов спорить бессмысленно. Но можно задать другой, вполне законный вопрос: как Сэлинджер добивается подобного эффекта?

Но сначала я попробую напомнить содержание рассказа “*Uncle Wiggily in Connecticut*”. К некоей Элоизе, замужней даме, имеющей маленькую дочь, приезжает в гости ее бывшая подруга по колледжу Мэри Джейн. Рассказ аккуратно делится на три сцены. В первой приятельницы пьют виски, курят, делятся воспоминаниями и сплетничают. При этом хозяйка, Элоиза, проявляет некоторую раздражительность. Весь окружающий мир ее бесит: бывшие однокурсницы, их любовники, черная служанка, ковер, свекровь, муж и даже собственная дочь. Это, по-видимому, состояние персонального Ада, в котором нет места любви, т. е. способности выйти за пределы себя и стать сопричастной формам жизни. Поэтому все эти формы (люди, предметы) видятся героине отчужденными и враждебными. Она пребывает в тюрьме своего “Я” и реагирует на реплики собеседницы вяло, а иногда и вовсе пропускает их мимо ушей. В свою очередь ее подруга, Мэри Джейн, работающая секретарем в офисе, демонстрирует способность органично жить в мире правил, видимостей и великолепно ко всему адаптироваться, даже к самым несговорчивым собеседникам. Она общается с Элоизой по принципу “чего изволите” и театрально хохочет над ее злобными и неуклюжими шутками. С прогулки приходит дочь Элоизы Рамона, маленькая белокурая девочка. Выясняется, что у нее есть вымышленный возлюбленный Джимми Джиммирино, невидимый мальчик, который с ней вместе гуляет, обедает и спит. Рамона, даже когда лежит на кровати, располагается с краю, чтобы не потревожить Джимми. Видимо, девочка, сопричастная тайнам мира, противостоит отчужденным от подлинного мира взрослым. Злобную Элоизу ее фантазии раздражают, а фальшивую Мэри Джейн, напротив, заставляют умилиться. Рамона, постояв немного с взрослыми, снова просится на улицу и уходит. С ними ей делать нечего.

Вторая часть объясняет раздраженное и трагическое состояние Элоизы. Изрядно набравшись виски, она вспоминает своего возлюбленного Уолта Гласса, который, по ее словам, как никто умел насмешить. Уолт – из семейства Глассов (брат Симора, Бадди, Бу-бу, Фрэнни и Зуи), представители которого фигурируют в рассказах и повестях Сэлинджера. Все Глассы наделены мудростью дзен, способностью проникать в суть вещей, отрицая мир видимостей. Слово *“glass”* начинает повторяться в тексте, означая то стакан, то очки, то зеркало, то окно, но на самом деле фиксируя незримое присутствие Уолта. Из рассказа Элоизы мы узнаем, что Уолт погиб, причем довольно нелепо – распаковывая японскую плиту. Эта травма, по-видимому, остается в ее сознании и является причиной ненависти к миру, который отнял у нее возлюбленного. Точнее, не возлюбленного, а живую смешившую ее любимую игрушку. Муж Элоизы, Лью, приглашенный было на эту роль, оказался не в состоянии ей соответствовать. Существенно и то, что травма изымает Элоизу из жизни, и героиня становится сродни гротескным персонажам Шервуда Андерсона: она признается, что ни с кем не может разделить свою тайну – все слишком зациклены на себе и эгоистичны. С прогулки возвращается Рамона и сообщает, что ее вымышленный возлюбленный погиб – его переехала машина. Сюжет, таким образом, шутливо и горько подмигивает нам параллельными линиями. Дочь словно повторяет судьбу матери: обе теряют возлюбленных. Впрочем, Рамона, в отличие от своей матери, расстроена не сильно.

В третьей, финальной части действие разворачивается уже вечером. Мэри Джейн спит пьяным сном. А Элоиза коротко беседует: сначала с мужем по телефону, затем со служанкой, – и отказывает им обоим в просьбах. В первом случае – насмешливо-иронически, во втором – злобно и по-хамски. Потом она поднимается в спальню к дочери и видит, что та лежит не посредине кровати, а опять сбоку, хотя уступать место вроде бы некому – невидимый возлюбленный погиб. Когда Рамона объясняет матери, что теперь у нее новый невидимый кавалер, та злобно хватает дочь за ноги и силой перетаскивает ее на середину кровати. В чем причина подобной реакции, читателю придется догадываться самому: Сэлинджер на этот счет никаких объяснений не дает, вынося за скобки все переживания героини и оставляя читателю только их контур – жест и злобный окрик. Тут, в самом деле, можно только гадать. Скорее всего, Элоиза завидует дочери, которая в отличие от нее легко нашла своему возлюбленному замену и живет в полном согласии с миром. Впрочем, на этой версии я не настаиваю. Данный эпизод можно

прочитать как-нибудь иначе.

Рассказ завершается сценой раскаяния. Элоиза прижимает к щеке очки своей дочери, целует ее, потом спускается вниз, будит Мэри Джейн и, всхлипывая, просит у нее подтверждения, что прежде, в юности, она, Элоиза, была хорошей. Здесь, как и в предыдущем эпизоде, возможны разные прочтения. Мне эта сцена представляется образцом неподлинного раскаяния (что-то вроде исповеди Ставрогина или саморазоблачительных речей Ивана Карамазова), поскольку ее главным импульсом становится бесконечная жалость героини к самой себе. По-видимому, на последний вопрос (“Я была хорошей, правда?”) читателю следует отвечать отрицательно: “Нет, не была. Ты всегда была стервой, запертой в личном Аду. Просто раньше тебе это нравилось, а теперь – нет”. А может быть, здесь и в самом деле раскаяние и жест отречения? Я не знаю… Ответ каждый читатель найдет только в самом себе.

III

Теперь, коротко разобравшись с содержанием, я все-таки сделаю попытку объяснить приемы, благодаря которым Сэлинджер превращает свои тексты в зеркала.

Возьмем небольшой фрагмент рассказа из первой части. Элоиза отправляется на кухню приготовить напитки, а Мэри Джейн остается одна в комнате: *“With little or no wherewithal for being left alone in a room, Mary Jane stood up and walked over to the window. She drew aside the curtain and leaned her wrist on one of the crosspieces between panes, but, feeling grit, she removed it, rubbed it clean with her other hand, and stood up more erectly. Outside, the filthy slush was visibly turning to ice. Mary Jane let go the curtain and wandered back to the blue chair, passing two heavily stocked bookcases without glancing at any of the titles. Seated, she opened her handbag and used the mirror to look at her teeth. She closed her lips and ran her tongue hard over her upper front teeth, then took another look”.* – “Когда Мэри Джейн стало скучно сидеть одной в комнате, она встала и подошла к окну. Откинув занавеску, она взялась было рукой за раму, но вымазала пальцы угольной пылью, вытерла их о другую ладонь и отодвинулась от окна. Подмерзало, слякоть на дворе постепенно переходила в гололед. Мэри Джейн опустила занавеску и пошла к своему синему креслу, мимо двух набитых до отказа книжных шкафов, даже не взглянув на заглавия книжек. Усевшись в кресло, она открыла сумочку и стала рассматривать в зеркальце свои зубы. Потом сжала губы, крепко провела языком по верхней десне и снова посмотрела в зеркальце”.

Режиссерам, разумеется, начинающим, как правило, нравится Сэлинджер, и они сразу же загораются желанием его экранизировать. Вот, пожалуйста, готовая кинокартинка. Даже как будто бы ничего додумывать не надо.

Камера выхватывает героиню и фиксирует каждое ее движение. Ловит ее то сзади, то спереди, то сбоку, то вслед за взглядом героини обращается к окну, то вдруг обнаруживает на заднем плане доверху набитый книгами стеллаж. Здесь все зримо, все предельно конкретно, как повсюду у Сэлинджера, все фактурно, пластично и вроде бы вычерчено до мельчайших нюансов. Настолько, что читатель может почувствовать, как Мэри Джейн упирает язык в верхнюю десну.

Однако давайте еще раз перечитаем текст и попробуем честно ответить себе на вопрос: в состоянии ли мы тут хоть что-нибудь увидеть?

Начнем с самой героини – Мэри Джейн. Кто она такая? Из

рассказа мы можем догадаться, что ей где-то около тридцати лет, что она в настоящее время работает в офисе секретаршей, что она не окончила колледж и побывала замужем. Это почти что всё. Добавим, что, скорее всего, она – существо довольно примитивное – не знает, что такое “грыжа” и вот, видите, прошла мимо стеллажа и даже не взглянула на корешки книг. Но, согласитесь, этого очень мало, чтобы составить о ней представление.

Теперь вернемся к самой картинке, раз уж мы решили, что картинка очень подробная. Здесь возникает еще больше неясностей. Одна из них – самая существенная – мы не знаем, как героиня выглядит. Блондинка она или брюнетка? Высокая или низкая? Приятные у нее черты лица или неприятные?

Из рассказа мы можем узнать только одну деталь – на груди у Мэри Джейн старинная брошь. И всё… А как она одета, мы тоже не знаем. Здесь какой-то странный, типично сэлинджеровский прием: мы видим все движения героини, все ее жесты в мельчайших подробностях, но не видим ее саму. Объект, “материальное наполнение” здесь отсутствует. Равно как и общий фон, т. е. панорама. Остается лишь бестелесный контур, что-то вроде улыбки чеширского кота.

Хорошо, возразят мне, допустим, героиню мы не видим или видим как-то смутно, но ведь все остальное-то различимо: комната, занавески, зеркальце, книжный шкаф. Увы, но и всё остальное, окружающее героиню, столь же эфемерно и приблизительно очерчено, как и она сама. Что из себя представляет комната – решительно непонятно. Неясно, какого размера окно, какого цвета занавески или сумочка, из которой Мэри Джейн достает зеркальце. Когда она смотрит в окно, там мы тоже ничего не видим: ни деревьев, ни кустов, ни дороги. Нам сообщают только, что там за окном грязь, которая постепенно начинает подмерзать. Снова поверхностный эффект. Здесь тянутся только бестелесные линии, контуры, и снова материальное наполнение предельно ослаблено.

Заметим еще одну особенность. В нашем отрывке одно действие (женщина встала с кресла, подошла к окну и вернулась обратно) передается каким-то диким, ненормальным количеством глаголов и глагольных форм. Их на 10 строчек – больше двадцати. Немного позанудствую и попробую их перечислить: *being, left, stood, walked, drew, leaned, feeling, removed, rubbed, stood, turning, let, go wandered, passing, opened, used, look, closed, ran.* Тут чуть ли не все глаголы, какие только можно себе представить. Избыточность глаголов, этих бестелесных событий, также рождает эффект контура, поверхности, вещи, лишенной плоти и объема.

И, пожалуй, последнее наблюдение. В этом эпизоде, как, впрочем, и во всех других, фигурирует огромное множество предметов, которые упоминаются один лишь раз. При этом непонятно для чего, поскольку в сюжете они никакой роли не играют. Мы хорошо помним знаменитые слова Чехова о том, что ежели в первом действии появилось ружье, то в третьем оно должно всенепременно выстрелить. Здесь перед нами – целый арсенал нестреляющих ружей: оконные рамы, грязь на одежде, стеллаж, синее кресло, сумочка, зеркальце, книжный шкаф и т. д. Мне думается, что Сэлинджер намеренно делает вид, что выводит предметы из контекста рассказа, превращая их в нестреляющие ружья. Эти непонятно-зачем-упомянутые предметы обретают в его тексте некоторую загадочность, невыясненность, многосмысленность.

Все эти приемы, как я уже говорил, превращают тексты Сэлинджера в зеркала. Они заставляют читателя самостоятельно достраивать панораму и наделять “бесхозные” вещи смыслом. Делать это читатель будет неизбежно: ему обязательно захочется проявить пленку, увидеть все грани и цвета нарисованной картинки. Мы избегаем неопределенности, ненавидим недорисованные окружности и неразрешенные аккорды. И достраивать, доделывать мы будем, исходя исключительно из собственного опыта. Занавески, которые раздвигает Мэри Джейн, будут похожи на те занавески, что висят у нас в гостиной, стеллаж – на икеевский книжный шкаф, купленный прошлым летом. Сумочка в руках Мэри Джейн станет сумочкой нашей жены. А сама слегка туповатая героиня представится нашему воображению чуть полноватой кудрявой блондинкой или, если мы не столь стереотипно мыслим, похожей на какую-нибудь дуру, которую мы где-то случайно встретили. В любом случае здесь будет наш собственный опыт, наши страхи, наши пристрастия и влечения.

Теперь немного о личном… Лично мне вся эта сцена видится тщательно зашифрованной аллегорией персонального Ада, внутренней тюрьмы, отчуждения от жизни. Вот героиня пачкает руку об оконную раму. Казалось бы, незначительная мелочь. Но подобных сцен, где человек не вполне “удачно” контактирует с вещами, в рассказе много. Сгорает ланч, пачкается лицо Мэри Джейн, причем так, что не помогает даже гигиеническая салфетка, выпадает из пьяных рук стакан виски, разливается его содержимое, падает на стол подносик со льдом, взрывается плита, убивая Уолта, гибнет под колесами автомобиля невидимый Джимми Джиммирино, ударяется коленкой о ножку кровати Элоиза… Таким образом, перед нами – не случайный

проходной набросок, а пример бунта вещей. Вещи у Сэлинджера абсурдны, самодостаточны, независимы и равнодушны по отношению к человеку. Они не знают о собственном назначении, не подчиняются замыслу их создателя. И человек выглядит одиноким, заброшенным в пустом мире равнодушных форм.

Сама попытка открыть окно, коснуться рамы мне видится неосознанным стремлением героини преодолеть собственную закапсулированность и соприкоснуться с реальным миром. Окно – граница, разделяющая мой мир, мир человека, и мир внешний, тот, что за окном (другие люди, другие вещи). Мой мир – это мир комнаты, где всё на своем месте, как слова в правильно написанном предложении. Мир за окном – реальность. Там нет вообще ничего, только неоформленная грязь, превращающаяся в лед. Лед – по-видимому, намек на холод Ада, на живую смерть. Запертому в собственном “Я” человеку все, что снаружи, представляется Адом. Соответственно испачканная рука, как мне кажется, – предостережение. “Там для такой, как ты, опасно, говорит провидение Мэри Джейн. – Вернись-ка лучше обратно, в свою скорлупу, в свой нарциссизм”. И Мэри Джейн будто слышит эти слова. Она возвращается в кресло, достает зеркало и принимается собой любоваться.

Я не настаиваю на этой версии. Просто ее мне подсказывает собственный опыт, тот, который я на сегодняшний день накопил, читая книжки. Может быть, пройдет пара лет, я изменюсь, и вместе со мной изменится картинка, которую я себе рисую, читая и перечитывая рассказы Сэлинджера. Наверное, это даже не рассказы, а скорее притчи, провоцирующие некий род духовной практики, когда читающий избавляется от чего-то ненужного, от поверхностной стороны своего сознания, делая ее видимой и не позволяя ей управлять всей личностью. Не знаю… Наверное, тот американец был прав: загадки Сэлинджера будут решены, когда мы получим в свое распоряжение его личный архив. Хотя меня почему-то не тянет в него заглядывать.

Убить Орфея
О повести Генри Джеймса “Письма Асперна”

Немного о филологах и филологии

Я не смог оставить без внимания эту повесть по очень личной причине: главный ее герой – филолог, как и я. И сам ее сюжет, авантюрный, почти детективный, разворачивается вокруг чисто филологической затеи – раздобыть и опубликовать с комментариями письма некоего вымышленного американского классика. Герой-филолог, если он в самом деле хочет стать настоящим филологом, должен хотя бы раз в жизни сделать нечто подобное. Должен докопаться до непреложных фактов, ведь только факты могут нам объяснить, почему такое-то произведение написано так, а не эдак.

Филологи любят литературу. Филологи бескорыстно служат литературе. Так, по крайней мере, дела обстояли сто лет назад, в золотой век филологии, еще до наступления эпохи грантов, как раз в то самое время, когда разворачиваются события повести Генри Джеймса. Впрочем, я нисколько не хочу превращать этот текст в нудное резонерство с гнусными намеками и вполне готов допустить, что можно искренне любить литературу, искренне служить ей и одновременно получать за это соответствующее вознаграждение. И не тратить на свои открытия заработанные деньги, как это постоянно приходилось делать герою Джеймса.

За сто с лишним лет государство научилось щедро благодарить филологов. А вот литература почему-то не научилась. И бескорыстная филологическая страсть по сей день так и осталась неразделенной. Писатели с удовольствием пишут о ком угодно, даже об отъявленных проходимцах и полнейших ничтожествах. Но о филологах – крайне редко, да и то с большой неохотой. Произведения, в которых филолог оказывается главным героем, а филологические разыскания – сюжетной коллизией, можно пересчитать по пальцам. Какая-то чудовищная, черная неблагодарность!

И главное – за что? Может быть, жизнь филолога, покрытого книжной пылью, скучна и недостойна внимания литературы, ищущей сюжетной замысловатости? Не думаю. Сам по себе филолог, возможно, неинтересен. Но зато в поисках места или в архивных разысканиях он, уж мне-то поверьте, проявляет столько проворства, что ему позавидует иной искатель приключений. Все заранее разузнать, расставить, где надо, силки интриг, оттеснить конкурентов, подольститься к влиятельному администратору, облапошить какого-нибудь простодушного старого маразматика. Да здесь сюжетов наверняка хватит на целую авантюрную трилогию. Ну, на повесть уж точно. И “Письма Асперна” – живое

тому подтверждение. Тогда почему же писатели, как будто сговорившись, игнорируют филологов и не сочиняют о них романы? Почему литература прибегает здесь к фигуре умолчания?

Литература замолкает там, где видит угрозу собственному существованию. Значит, филология чем-то угрожает литературе? Возможно, даже отменяет ее и чудовищно дискредитирует. В “Письмах Асперна” Генри Джеймс пытается во всем этом разобраться. И за филологическим инстинктом он угадывает странное свойство человеческого ума – считать свое видение мира объективным и единственно возможным.

Чем сейчас стала матушка-филология, мы все более-менее знаем. А чем филология была во времена Джеймса, сто с лишним лет назад? Во всяком случае, деньги ее заботили мало. Она была одержима истиной и хотела стать настоящей наукой. Она искала твердые, бесповоротные факты, которые могли бы ей помочь разгадать писателя. Искала и с успехом находила их в его биографии.

Вот, к примеру, английский классик в своем знаменитом стихотворении описывает весенний луг с нарциссами. Спустя много лет филолог берется за это стихотворение. Он действует решительно. Засучив рукава, долго роется в пыльных архивах, пока не выясняет, где писатель жил “той весной”. Оказывается, в графстве *N* (гостил у сестры). Филолог садится на поезд и спешит к месту действия. Останавливается в старой гостинице. Ходит по окрестностям, приглядывается к пейзажу, допытывается у местных жителей: где, мол, тут у вас луг с нарциссами? И наконец – находит. Вот он, этот самый луг. И нарциссы – ровно такие, как в стихотворении. Потирая руки, радостно возвращается домой. Теперь главное – непредвзято все изложить. Чтобы ничего субъективного, ненаучного, никаких “мне кажется” и “возможно”. Есть очевидный доказанный факт – реальный луг в графстве N, который описал великий классик. Через месяц готова статья. Коллеги жмут руки и тайно завидуют. Еще бы! Такое открытие! Теперь всем, даже распоследним невеждам, понятно, о чем то знаменитое стихотворение – о луге в графстве *N*.

Так действовали настоящие ученые-филологи во времена Джеймса. Так действуют многие из нас и сейчас, словно не замечая две фатальные ошибки. Первая заключается в том, что факты, к сожалению, невозможно изложить непредвзято. Отбирая нужные нам факты, выстраивая из них цепочку, а затем облекая их в слова, мы волей-неволей их интерпретируем и бессознательно выражаем себя, свою личность, свой интерес. А вторая ошибка – элементарная и еще более непростительная,

достойная детей и подростков: здесь смешиваются искусство и действительность.

Эти ошибки становятся темой повести: они остроумно разыгрываются на уровне литературной техники, к которой прибегает Джеймс. О техниках Джеймса мы поговорим, но прежде вспомним содержание повести.

“Письма Асперна”: краткое содержание

Честно говоря, пересказывать Джеймса – занятие малоблагодарное. Уж очень много у него недомолвок, недоговоренностей, намеков. А главное – версий. Вместо одной-единственной, объективной. Но я все-таки на свой страх и риск попытаюсь…

Главный герой и одновременно рассказчик – американец, представитель народа, известного своей крайней предприимчивостью. По специальности он филолог, исследователь творчества знаменитого классика американской литературы Джеффри Асперна (фигура вымышленная). Асперн, поэт, в образе которого угадывается темперамент Байрона, так же как и его английский прототип, некоторое время провел в Венеции, где его возлюбленной и одновременно музой стала мисс Бордеро. Ей он посвятил свои лучшие стихи, ставшие хрестоматийными. Наш филологический герой неожиданно выясняет, что мисс Бордеро жива и по-прежнему обитает в Венеции. Возможно, она все еще хранит у себя письма, которые ей написал великий классик. А может, и не хранит? А может, и писем никаких не было? Нет, скорее всего, были. Но упрямая старуха наотрез отказывается идти на контакт с научным миром. Наверняка ей есть что скрывать.

Охваченный приступом научного фанатизма, филолог отправляется в Венецию. Под видом эксцентричного туриста, якобы очарованного запущенным венецианским садом, он снимает несколько комнат в доме, где живут мисс Бордеро и ее племянница, мисс Тина (это в переводе, а в оригинале ее зовут *Tita*), старая дева лет пятидесяти. Поначалу обитательницы дома всячески избегают своего странного постояльца, который кажется им сумасбродом. Но ему через какое-то время все-таки удается расположить к себе мисс Тину. Похоже, и старуха начинает проникаться к филологу симпатией. Она не догадывается о его истинных целях, но, возможно, видит в нем удачную партию для своей племянницы или же хочет вытянуть из него побольше денег. Впрочем, американский филолог всего этого не замечает. Разговорившись однажды с мисс Тиной, он открывает ей истинную цель своего пребывания в Венеции и уговаривает стать сообщницей. Следует череда блестяще выстроенных сцен, диалогов, откликающихся в сознании героев укорами совести и прочими психологическими переживаниями. В кульминационном эпизоде заболевшая мисс Бордеро застает героя в своей комнате, где он пытается выкрасть заветные письма Асперна. (Эпизод

заставляет русского читателя невольно вспомнить “Пиковую даму” Пушкина, где Герман пробирается в спальню старой графини и до смерти ее пугает.) “Гнусный писака!” – восклицает мисс Бордеро и мелодраматически падает на руки подоспевшей мисс Тины. Герой в панике удаляется, а вернувшись через несколько дней, узнает, что старуху уже успели похоронить. Но его беспокоит судьба писем.

Развязка оказывается неожиданной для героя и предсказуемой для читателя. Тина готова передать герою письма Асперна, если он на ней женится. Полный кошмар… Герой вторично удаляется из дома, снова в панике, бросив мисс Тину одну. Возвратившись, он едва узнает ее, вышедшую к нему навстречу. Ему кажется, она изменилась, помолодела, похорошела. “А почему бы и нет?..” – мелькает у него в голове. Но Тина неожиданно сообщает ему, что сожгла письма, садистски уточняя при этом, мол, “листок за листком”. Странный морок рассеивается, и герой снова видит перед собой провинциальную старую ветошь. Он покидает Венецию, так и не завладев заветными письмами.

Итак, филологическое открытие не состоялось. Вместо него состоялось другое открытие – художественное. И филолог, сам того не ожидая, засев за горестный мемуар, неожиданно превратился в писателя, даже не осознав той перемены, которая в нем произошла. Превратиться из филолога в писателя в данном случае означает отказаться от поиска объективной истины, оставить мир в его неопределенности. Или, как в “Письмах Асперна”, предложить нам разные версии происходящего, одного и того же, и ни к одной не примкнуть. Но это расщепление жизни на разные прочтения, разные тексты, разные вариации происходит у Джеймса почти незаметно. Попробуем еще раз чуть пристальней прочитать этот текст.

Авантюра или любовная история?

Главный герой, рассказчик, занят решением филологической задачи. Он должен добыть письма Джеффри Асперна и пролить свет истины на стихи, посвященные Джулиане Бордеро. “Довести правду до общего сведения…”, “найти должную мерку” *(to measure it by),* – поясняет он, прибегая к суконному языку, от которого его собеседницу, аристократку, передергивает. “Что за портновский язык?!” *(“You talk as if you were a tailor”)* – капризно морщится она; впрочем, тут же спохватывается и переводит разговор на другую тему. А язык и в самом деле “портновский”. Другим он и быть не может. Филология, намекает нам Джеймс, – лакейское занятие, и герой разговаривает, размышляет как хитрый лакей. Иное дело – искусство. Оно высокомерно и аристократично. Это оно открывает новые ценности. А филология ему прислуживает, плетется следом, суетится, что-то вынюхивает, превращая многообразный опыт в набор плоских истин.

Однако вернемся к общей организации текста, тем более что разговор о филологии в таком тоне и таких выражениях мне как филологу совсем не по душе.

Итак, главный герой стремится раскрыть истину. Он признается, что у него одна цель, один интерес во всей этой истории – заполучить письма Асперна. Таким образом, история, как в детективе, приобретает строгий вектор, прямое направление, однозначность и объективность. Других целей здесь нет и быть не может. И мы послушно устремляемся вслед за героем. Увлекаемся его задачей. Начинаем гадать, сумеет ли он облапошить старуху и завладеть письмами. Задача ведь сложная. Старуха хитра и коварна. Но и наш герой не промах. И все же очень скоро мы ловим себя на мысли, что поиски героя не так уж нас увлекают. Ведь никакого Джеффри Асперна никогда не существовало. Он часть выдумки. Тогда зачем гоняться за фантомом? Да и вообще, уж больно убогая у нашего героя цель. В жизни есть куда более интересные вещи, чем гоняться за чужими письмами, сидеть в заплесневелых комнатах и терзаться филологическими загадками. Мы невольно дистанцируемся от героя и понимаем, что это – его мир, его интересы, но больше ничьи. Недаром они так тщательно скрыты от окружающих. Вокруг, в венецианских декорациях, разыгрывается увлекательный карнавал жизни. Сам город открывает множество страстей, загадок, пластов истории, иронично высвечивая жалкое стремление героя организовать жизнь вокруг одной немощной цели.

И тут, словно эхо наших сомнений, появляется героиня: в русском переводе – мисс Тина, у Джеймса – *Tita*. Старая дева, увядшая, живущая воспоминаниями о светской жизни своей тетушки, обделенная страстями. Тотчас же события повести начинают являться нам в совершенно ином свете. Мы невольно, следя за репликами, жестами героини, догадываемся, что она думает по поводу происходящего и как самой себе объясняет странное поведение филолога. Ей кажется, что рассказчик в нее влюблен и пытается за ней ухаживать. Робко, едва уловимыми намеками она дает ему понять, что тоже вполне к нему расположена.

В самом деле. Герой-филолог, преследуя цель “стать своим” для “барышень Бордеро”, внешне ведет себя как галантный возлюбленный. Он караулит их окна, подстерегает их в общей *sala,* допытывает их слуг, посылает каждый день цветы, откровенничает с мисс Тиной, вызывая ее на ответную откровенность. И если бы мы не знали истинных намерений героя, то, как и мисс Тина, могли бы легко обмануться, приняв героя за эдакого американского Казанову. Но герой приехал в Венецию вовсе не ради амурных дел, а с серьезной миссией – осчастливить человечество новым филологическим открытием. Значит, версия мисс Тины в корне неверна. Более того, герой открывает ей истинную цель своего приезда, чтобы еще раз вдолбить в наши головы: истина одна, я здесь – только из-за писем Асперна, и только так и никак иначе нужно расценивать мое поведение. “Я плыл под фальшивым флагом” (“I *have sailed under false colors”),* – заявляет рассказчик. Но мисс Тина упрямится. Она принимает саморазоблачение героя, который хочет сделать ее сообщницей, за сердечное признание и откровение влюбленного.

В игру вступает старый истрепанный сюжетный поворот, который нарочито не работает (Джеймс одновременно остроумен и жесток). Этот сюжетный поворот оказался настолько живучим, что даже промелькнул в двух культовых советских фильмах: “Девчата” и “Служебный роман”. Отвлечемся немного от нашей скучноватой темы и вспомним то, от чего у нас порой замирало сердце. Герой ради карьеры (“Служебный роман”) или на спор (“Девчата”) начинает приударять за девушкой. Та поддается, а герой неожиданно для себя в нее влюбляется. Потом “доброжелатели” открывают героине, что все это – обман, хотя на самом деле – уже не обман. “Это правда… но я же не знал тогда, что на самом деле полюблю.” – лепечет герой, но его посылают подальше. Потом, конечно же, прощают.

Видимо, мисс Тина, беседуя с филологом, прокручивала в

голове нечто подобное. “Вы для меня стали новым”, – говорит она ему, ничуть не рассердившись. Она не принимает его версию (я тут только ради писем), что было бы логично, а укрепляется в своей собственной, делает ее более литературной, глубокой, интересной. Мы, читатели, со своей стороны, не верим в логику Тины и думаем, что она сентиментально заблуждается вплоть до самой финальной сцены. Но здесь сам филолог преподносит нам неожиданный сюрприз. Заметив перемены, якобы произошедшие в мисс Тине, уловив в ее облике проступившие красоту и ясность, он сам уже готов усомниться в выборе цели, в том, ради чего он сюда приехал. “Она помолодела, она похорошела, она больше не была ни смешной, ни старой. Это необыкновенное выражение, это чудо душевное преобразило ее, и, пока я смотрел на нее, что-то словно зашептало глубоко внутри меня: «А почему бы и нет, в конце концов, почему бы и нет?» Мне вдруг показалось, что я могу заплатить назначенную цену”. (Перевод не вполне точен:. *She was younger; she was not a ridiculous old woman. This optical trick gave her a sort of phantasmagoric brightness, and while I was still the victim of it I heard a whisper somewhere in the depth of my conscience «Why not, after all – why not?» It seemed to me I was ready to pay the price”).*

На какое-то мгновение он принимает ее точку зрения. Отсюда выражение “*optical trick”*. Но в эту самую минуту мисс Тина объявляет ему, что они должны расстаться. Она, в свою очередь, приняла его версию, почувствовав истинную цель, скрывающуюся за мнимыми ухаживаниями. “Все дело в письмах. И только в них. Он на самом деле не любил меня”, – догадалась она, словно герой пытался убедить ее в обратном. Возникает парадокс: персонажи, создав каждый свою точку зрения и отвергнув другую, в конечном счете ими обмениваются.

Мы всерьез озадачены. Прочтение текста как любовной истории, казавшееся надуманным, стало вполне возможным. Последний абзац повести порождает еще больше двусмысленностей. Герои пересекают границы созданных ими самими текстов, соприкасаются друг с другом и возвращаются обратно – каждый в свой собственный мир. Впрочем, как-то не до конца. Филолог сожалеет о потерянных письмах, но где-то на задворках сознания оплакивает и несостоявшуюся любовь. А мисс Тина убеждается в его холодной расчетливости и в то же время сохраняет к нему нежные чувства. Все расстаются в некотором недоумении: герой, героиня и читатель.

Какая же из двух версий все-таки была правильной? Про что мы сейчас читали? Про несостоявшуюся любовь или про несостоявшееся филологическое открытие?

Почему люди не слышат друг друга?

Реальность оказывается странной уверткой, не укладывающейся в прокрустово ложе одной-единственной истины. Мир, учит нас Джеймс, окончательно понять невозможно. Мы думаем, что живем или открываем истины, а на самом деле мы всего лишь создаем удобные для себя тексты, жанры, стили, способы описания и обозначения. Один сидит в кабинете и подчиняет свою жизнь логике научного текста. Другой обманывает доверчивого обывателя, превращая свою ситуацию в авантюрный роман. Обманутый берется во всем разобраться и оказывается в роли автора и героя детектива. Турист-песенник, отправившийся в дежурный поход, становится персонажем приключенческого романа, а слесарь-сантехник, положивший глаз на жену соседа, – романа любовного.

Каждый из нас не просто живет на свете – он (или она?) сидит в тюрьме жанра, в паутине заготовленных обозначений, отторгнутых от реальности. И поэтому никогда не услышит, не увидит, не разгадает другого. Он начинает набрасывать на другого правила своего жанра и будет недоумевать, почему тот (другой) действует как-то глупо и неумело. Именно так Генри Джеймс решает проблему фатальной разобщенности людей, над которой будет биться весь XX век. Просто и технически виртуозно. Его персонажи – филолог и мисс Тина – встречаются, разговаривают, но никогда не слышат и не видят друг друга. Просто потому, что родом они из разных жанров. Филолог принадлежит авантюрному роману, а мисс Тина – любовной мелодраме. И оба тщетно пытаются друг друга прочитать, применить к другому логику своего жанра. Филолог думает, что мисс Тина – из его авантюрной истории, и слегка раздражается, что она медлит и колеблется, словом, ведет себя не так, как полагается сообщнице.

А она считает, что перед ней – демонический соблазнитель, персонаж любовной истории, и удивляется его нерешительности и непоследовательности. Интересно, что здесь каждый открывает другому тайну своего жанрового происхождения, чтобы быть понятым (филолог признается мисс Тине, что он авантюрист, приехавший сюда ради писем, а мисс Тина дает ему понять, что влюблена). Но эти признания имеют лишь обратный эффект – они провоцируют еще более неверное прочтение “другого”.

Искусство, действительность и уроки старого мифа

Начинается увлекательная литературная игра, в которой Джеймс предлагает нам поучаствовать. Ее правила заключаются в том, чтобы научиться переобозначать литературный материал, пересказывать историю, предназначенную для одного жанра, языком другого. Попробуйте переписать советский производственный роман гомеровскими образами. Пусть у нас бригадир на партсобрании вдруг достанет заготовку, поднимет ее над головой как меч и гекзаметром поклянется именем Зевса. А Зевс, дозвонившись на коммутатор к Гермесу, попросит соединить его с Гефестом и суконным языком потребует у того ускорить темп производства щита и меча Ахилла.

Можно, конечно, сделать все это не так топорно, а как-нибудь поизящнее, хотя поизящнее получалось далеко не у многих. У Джеймса получилось. В “Письмах Асперна” события авантюрного романа разыгрываются приемами и стилистикой романа любовного. Рассказчик, сам того не замечая, совершает ошибку обозначения. Его размышления авантюриста густо разбавляются любовной риторикой. Письма Асперна превращаются в предмет вожделения, а попытки поближе сойтись с дамами Бордеро описываются как галантные любовные домогательства. Герой так сладострастно описывает, как он, вожделея, замирает возле дверей, где хранятся “сокровища”, что складывается впечатление, будто речь идет не о каких-то письмах, а о тех “сокровищах”, которые Дидро, извиняюсь, называл “нескромными”. Авантюрный текст, конечно, бунтует, прорывается своим собственным содержанием, но приемы любовного романа оказываются сильнее. Возникает неожиданный, невозможный диалог жанров. Становится даже интересно, кто кого переговорит: авантюрный роман – любовную мелодраму, или наоборот? Содержание в такой ситуации полностью теряет объективность. Истинность меняется в зависимости от выбранного жанра. Любовный роман в “Письмах Асперна” перестает быть обозначением, поднимается из плоскости, словно киногерой Вуди Аллена, вылезающий из экрана в кинозал, обретает трехмерность и становится как будто бы действительным событием. В свою очередь, авантюрный текст теряет объем, превращаясь в обозначение.

И в том и в другом случае мы имеем дело с иллюзией, с чистым, замкнутым на себе миром искусства. Просто иногда оно оказывается коварным, притворяясь реальностью. И мы, так же

как и герои Джеймса, начинаем путаться, принимая искусство за жизнь, за объективную истину. Мы всерьез переживаем за судьбу киногероев и киногероинь, влюбляемся в них, ненавидим их врагов, словно все они – реальные люди. Я отчасти избежал этого всеобщего заболевания. Может, потому, что всегда был инфантильно эгоистичен. Или, скорее, потому, что меня с детства растили как филолога. А филологу не полагается принимать книги близко к сердцу. Он должен их толковать или токовать вокруг них, как тетерев на ветке. (Я, наверное, сейчас выгляжу именно так.) В общем, я никогда не терзался заботами героев и не мог оценить всей масштабности этой странной привычки. До тех пор пока не написал свою первую книгу. И тут выяснилось, что половина рецензентов принимает меня за моего героя. Один обвинял меня в трусости, другой – в зависти, третий – в злобе, четвертый – в немужском поведении, а пятый даже посоветовал мне перестать ныть и подыскать более высокооплачиваемую работу. Тогда я все понял. И позавидовал этим людям. Мне бы еще научиться завидовать героям Джеймса, но это невозможно. Не могу пересилить в себе филолога.

Персонажи “Писем Асперна” (филолог, Тина и мисс Бордеро) в самом деле принимают мир искусства, мир игры за реальность. Впрочем, до поры до времени. Джеймс жестко замыкает на этой идее свою повесть, создавая три параллельные линии по схеме “персонаж – читатель (зритель)”. Это линия отношений филолога (персонаж) и Тины (зритель), мисс Бордеро (персонаж стихов Асперна) и филолога (читатель) и, наконец, самого Джеффри Асперна (персонаж) и мисс Бордеро (читатель). Последняя линия скрыта. Ее, собственно, и стремится разгадать филолог и узнать, что же произошло между Асперном и мисс Бордеро. Письма сжигаются, и филолог уезжает из Венеции ни с чем. Зато сама его история, история охоты за письмами становится ключом к его загадкам, о чем он, однако, даже не подозревает.

Создав три линии, Джеймс прочитывает свой материал через древнегреческий миф об Орфее. Так, как это будут делать в XX веке модернисты. Вернее, он прочитывает миф через свой материал. Миф обретает новый смысл, актуальный эстетским устремлениям Джеймса, а рассказанная история – универсальное, мифологическое измерение. “Орфей и менады”, – произносит ключевые слова филолог, объясняя отношение Джеффри Асперна с его дамами-музами. Вспомним сюжет этого мифа – Джеймс явно хочет, чтобы мы его вспомнили. Орфей – легендарный певец. Его песни завораживали богов и однажды открыли ему врата Аида. Менады – игривые шалуньи, сопровождавшие Диониса, участницы вакхических оргий. Восхищенные игрой Орфея, они

влюбились в него и попытались втянуть его в свои оргиастические забавы. Орфей ответил категорическим отказом, и разозленные менады растерзали его. Здесь разгадка повести. Поэт и лирический герой – две разные истории.

Песнь его, обращенная к женщине, вовсе не означает признания в любви. Женщина – всего лишь муза, случайный повод искусства, которое обращено к самому себе и занято собственными задачами. Менады ошиблись. Они приняли лирического героя, персонажа Орфея за Орфея реального, а себя вообразили предметом любви, хотя им предписывалась роль зрительниц.

Похожую ошибку совершает мисс Тина. Филолог, сам того не желая (искусство творится часто неосознанно, и произведение получается не таким, каким оно задумывалось), обращаясь к ней, разыгрывает сюжет любовного романа. И мисс Тина влюбляется в него как в персонажа. Она принимает его спектакль за истинную жизнь, наивно считая, что она возлюбленная, а не зритель. Филолог-Орфей, естественно, отвергает ее.

То же самое произошло за много лет до этого с мисс Бордеро. Стихи и письма Асперна-Орфея, лирического героя, она прочитала как признание в любви. В ответ реальный Асперн-Орфей, как мы знаем, “дурно с ней обошелся”. Сам филолог, выступавший в роли персонажа, в отношениях с мисс Бордеро становится зрителем, принимающим искусство за реальность. Он общается с ней как с персонажем стихов Асперна, думая, что она именно такая, какой ее изобразил великий поэт.

Менады, убедившись в своей ошибке, разорвали Орфея, символически разорвав с искусством, оказавшимся ложью. У мисс Бордеро не хватает сил повторить их злодейство – разорвать письма Асперна. Она остается во власти иллюзии его стихов, принимая законы жанра за объективную реальность, за истину. Она бережно хранит письма, каждый вечер достает их и по многу раз перечитывает. Зато подлинной менадой оказывается мисс Тина. Она прощается с филологом-персонажем и сжигает письма Асперна. Но и она не готова расстаться с иллюзией.

Итак, загадка любовной истории Асперна и мисс Бордеро нами разгадана. Безутешным остался только герой-филолог. Он так ничего и не понял. Не понял, что совершенно неважно, какими в действительности были отношения Асперна и мисс Бордеро. Что, перетряхнув простыни, он ровным счетом ничего не прибавит к пониманию стихов великого классика. Что никакой истины филология не откроет, даже если раздобудет самые важные документы. А только повторит ту ошибку, которую совершают все на свете, – примет мир искусства за реальность.

Колония, жанр и слово
О повести Джозефа Конрада “Сердце тьмы”

Моряк и джентльмен

Джозеф Конрад часто вспоминал, как он в детстве любил подолгу разглядывать географические карты. Его привлекали белые пятна, неисследованные земли, которых к концу XIX века становилось в мире всё меньше. Юного Конрада (тогда его фамилия была еще Коженевский) это обстоятельство страшно удручало. Он указывал пальцем на какую-нибудь россыпь островов, затерянных в океане, и говорил себе: “Когда я вырасту – обязательно туда поеду”. Вполне естественное желание ребенка, начитавшегося приключенческих романов и чумеющего от скуки где-то в унылом Кракове под бдительной опекой родного дяди.

Вы, наверное, понимаете его чувства. Я вот, например, их тоже очень хорошо понимаю. В детстве, правда, в самом раннем, дошкольном, мне приходилось переживать нечто подобное. По праздникам родители всегда дежурно отправлялись в гости к бабушке. И зачем-то брали меня с собой. Нужно было подолгу высиживать за столом с бабушкиными ветхими гостями, есть тяжелую майонезную пищу, запивать ее приторным лимонадом “Золотой ключик” и слушать, как старики и старухи разговаривают о лекарствах, о погоде и о продуктах питания. Иногда от скуки я уходил в коридор. Там висела карта мира. Она мне тогда казалась огромной. Я вставал перед ней и от нечего делать принимался ее рассматривать. Все-таки какое-никакое, а развлечение. Если за столом про меня не вспоминали, я мог простоять возле нее час, а то и больше. Я тыкал пальцем в цветные кривоватые пятна, читал по складам названия стран, городов, морей и океанов, иногда как дурак хихикал – некоторые звучали очень неприлично, – но, поверьте мне, ни разу, в отличие от Конрада, я себе не сказал, что вот, мол, вырасту, так непременно туда поеду. Я смутно догадывался, что ничего не получится, и если я куда-нибудь поеду, то разве только на дачу в Комарово.

Интуиция меня не подвела. Я никуда не поехал и все детство провел за книжками в мире слов и выдуманных историй о чужих приключениях. Джозеф Конрад в своих ожиданиях тоже не обманулся. Он сделался моряком и в самом деле побывал на всех далеких континентах и островах, о которых мечтал в детстве. Но главным его приключением, пожалуй, стало путешествие к истоку человеческой речи, говорения, которое он предпринял в своей повести “Сердце тьмы”.

Передо мной на столе – его фотография. Умное, строгое, волевое, немного напряженное (фотограф, наверное, попросил не

шевелиться) лицо настоящего английского джентльмена. Аккуратно подстриженные усы. Седая борода, тоже аккуратно подстриженная. Никакого беспорядка в одежде… Никаких внешних свидетельств, сколько ни вглядывайся, тех кошмарных переживаний, которые ему наверняка довелось испытать. А испытал Конрад не так уж мало. Он сутками выстаивал на капитанском мостике, попадал в гибельные штормы, боролся со шквальными ураганами, высаживался на необитаемых островах, изнывал от жажды, жарился под палящим южным солнцем, находил останки затонувших кораблей, видел, как желтый Джек (лихорадка) валит людей сотнями, сталкивался лицом к лицу с африканскими дикарями, татуированными с головы до пят, слышал их ночные жуткие завывания, бой барабанов, и пр., и пр.

Но такое впечатление, что хаос всей этой дикой морской жизни совершенно его не коснулся. Он, как и его герой Марлоу, сохранил сознание цивилизованного европейца, ясность взгляда, упрямое ви́дение собственного пути и целей. На торговом флоте он сделал почти головокружительную карьеру – от простого моряка до капитана. Из поляка он вполне сознательно превратился во француза, а потом из француза – в англичанина, еще более английского, чем даже сами англичане. Литературная карьера ему удалась ничуть не хуже. Упорство, трудолюбие в сочетании с уникальным опытом жизни морехода и тонким чувством слова дали потрясающие всходы. Очень скоро он был признан мастером английской прозы, что само по себе не может не восхищать, учитывая отнюдь не английское происхождение Конрада и нелюбовь жителей Альбиона к чужакам.

О приключенческих романах и колонизаторах

С подобным складом характера мы должны были бы получить вполне предсказуемого автора. Ну, скажем, профессионала в области приключенческой прозы, вроде Рафаэля Сабатини. Писателя, умеющего сковывать строго выверенным железным сюжетом драму человеческих усилий, разворачивающуюся в каких-то ужасно экзотических широтах. Конрад мог бы стать именно таким. Мог бы одурачить нас очередным приключенческим опусом, раскалить до романтической невменяемости страсти, выписать обстоятельно и со знанием дела мир восточной страны. Мог бы отправить старого морского волка Марлоу на поиски отважного капитана Курца, сгинувшего в поисках сокровищ. А в финале, вполне традиционном, наградить героя им же самим найденным кладом и возлюбленной.

Именно так поступал весь XIX век, вдохновленный романтиками. Англичане, жившие в строгую викторианскую эпоху, были склонны добавлять к этому романтическому пафосу приключений достоверность, а также идею долга, чести и благородства. Отважным флибустьерам, безудержно рвущимся к сокровищам, вскоре приходят на смену добропорядочные лорды, сквайры, врачи. Эти более сдержанны и никогда не забывают о том, что они – англичане, неукоснительно выполняющие свой долг. “А теперь послушайте меня, – заявляет пирату-головорезу Джону Сильверу благородный капитан Смоллетт. – Если вы все придете ко мне сюда безоружные поодиночке, я обязуюсь заковать вас в кандалы, отвезти в Англию и предать справедливому суду”[2].

Викторианская эпоха нанесла жанру непоправимые увечья. Приключение, смелое, безудержное, стало идеологически проверенным и принялось все время оправдываться, объясняя, что такое хорошо и что такое плохо. С этими объяснениями жанру пришлось переселиться в детскую, чтобы по всем правилам английской воспитательной системы развлекать мальчиков из приличных семей. Оказавшись в детской, жанр начал уставать, дряхлеть, превращаться в стандартный набор игрушек – однотипных сюжетных формул. И все же ему удалось выстоять и сохранить даже в замороженном виде прежнюю свежесть. Для литературы нет ничего страшнее подобного состояния. Когда какой-нибудь из ее жанров устал, забронзовел, старчески впал в детство, но по-прежнему уверен в непогрешимости собственных

предписаний.

Бывшему моряку и путешественнику Конраду, когда он приступил к сочинению повести “Сердце тьмы”, досталось, как мы видим, тяжелое наследство. Обремененное, словно неуплаченными долгами, неповоротливыми формулами и скучнейшими правилами. Однако Конрад с первых же страниц всех удивляет. Поначалу он вроде бы следует привычным правилам и вызывает в нашем сознании определенные ожидания, предчувствие привычного романтического путешествия. Но затем обманывает все ожидания и разрушает типичную приключенческую схему. Старый морской волк Марлоу, сидя вечером на берегу Темзы в окружении своих друзей-моряков, начинает рассказ о своем африканском путешествии. Слушателей тотчас же охватывает терпеливая скука – сейчас им придется выслушать типовую и неправдоподобную историю. Им заранее неинтересно: все-таки они моряки, а не читатели приключенческих книг, и привыкли жить в собственном реальном мире, а не в мире чужого воображения. Впрочем, их скепсис не подтверждается. Сам сюжет, произнесенные Марлоу фразы и слова заставляют их перенестись в реальность рассказа, застыть в гипнотическом трансе, оцепенеть.

При том, что все составляющие набившего оскомину приключенческого романа вроде бы наличествуют. Здесь и романтическая жажда увидеть неизведанные земли, и покорение экзотической страны, и любовная линия, и поиск сокровищ (слоновая кость), и сражение с туземцами, и многое другое. Но весь этот арсенал оказывается как бы не в фокусе рассказчика. Его занимает, как мы знаем, совсем другое – предчувствие гибели цивилизации, страх перед пробуждением древней иррациональной воли, томящейся в человеческом, поиск истока мыслей, чувств и речи цивилизованных людей. Тем не менее в самом тексте Конрад не просто игнорирует правила, показывая, что на обломках старой скучной традиции можно создать нечто новое и интересное. Он указывает на нее внутри своей повести и сознательно отказывается ей следовать. Почти с селиновским злорадством Марлоу рассказывает в “Сердце тьмы” о гибели экспедиции, состоящей из искателей приключений, которые смахивают на грабителей и пиратов: “Через несколько дней экспедиция Эльдорадо углубилась в безмолвные заросли, которые сомкнулись над ней, как смыкается море над нырнувшим пловцом. Много времени спустя пришла весть, что все ослы издохли. Мне неизвестно, какая судьба постигла менее ценных животных. Несомненно, они, как и все мы, получили по заслугам. Справок я не наводил”[3].

Конрад говорит не только об эксплуатации и грабеже. Он отвергает сам жанр, проговаривая приключенческую формулу в одном абзаце и вскрывая ее как гнойный нарыв. Конрад указывает на нее и объясняет охотникам до приключенческого чтива, что оно, сколь бы привлекательным ни казалось, таит в себе гнусность. Причем гнусность особого рода. Возведенную в квадрат. Одновременно этическую и художественную. Остросюжетный приключенческий роман, подчиняющий мир фантазии готовой схеме, – это вроде колонизации далекой туземной страны, ничего не знающей о европейской цивилизации, о ее кодексах и законах. В том и в другом случае реальность подвергается жесточайшей репрессии, втискивается в прокрустово ложе границ и правил. И все это делается с единственной целью – заработать денег. Белые колонизаторы Африки получают каучук, золото, ценнейшую слоновую кость, а ловкий беллетрист – высокий гонорар.

Окультуренное пространство благодарит и первооткрывателя-фермера, и певца-конкистадора разве что в просветительских романах. В романтических текстах, уже в самых ранних (Людвиг Тик), оно ему мстит, чудовищно, изощренно и очень реалистично, разоряя его, выматывая его силы, заражая беспричинным страхом и безумием. И вот художник, добившийся славы и денег, вдруг вскрывает себе горло, а искатель приключений и золота, свихнувшийся и одичавший, бродит вокруг развалин какого-нибудь замка Руненберг.

Марлоу, колонизатор и художник (путешествие начинается)

Марлоу, *alter ego* Конрада, выступает одновременно в трех ролях: путешественника-колонизатора (открывателя новых земель), человека, который постучался в мир кошмара, и, наконец, художника, решающего чисто языковые задачи. Подобная систематизация скорее подошла бы строгой литературоведческой статье. И я нисколько на ней не настаиваю, тем более что Конрад не раз соблазняет нас идеей фиктивности происходящего и намекает, что, возможно, весь рассказ – плод разгоряченного воображения Марлоу. Стало быть, нам, читателям, следует забыть о Марлоу-колонизаторе, Марлоу-человеке. Я вполне готов допустить, что Марлоу никуда не ездил. Он сидит на берегу Темзы (реальна лишь его фигура, напоминающая статую Будды), раскуривает трубку и прямо сейчас сочиняет свой рассказ, переживая дикий ужас и пугаясь собственного голоса.

Ездил Марлоу или нет в бельгийское Конго – пожалуй, не столь уж принципиально. Важно то, что опыт прошлого (или выдуманного прошлого) он переживает сейчас. Произнося слова, замолкая, снова начиная говорить, он покидает область рассудка и человеческих эмоций (она оказывается неожиданно поверхностной и легко отторгаемой) и движется к истоку собственного “я”, где плещется дикое, архаическое, отзвук иррациональной мировой воли. Кульминацией этого движения становится встреча с Курцем, жуткой персонификацией его личного кошмара, человеком, возможно, существовавшим лишь в его воображении. Важно и то, что свой рассказ Марлоу сочиняет у нас на глазах, и мы становимся свидетелями рождения текста, видим не конечный результат – ловко слепленную обездвиженную повесть, – а сам мучительный процесс ее сочинения. Это тоже движение: движение от канонов формульной литературы, от заготовленных слов, случайно нахлобученных на реальность, от глупых географических названий и имен, от предписаний нормативной грамматики – вглубь, туда, где рождается речь, к ритму тамтама, к дикому воплю и, наконец, к громоподобному молчанию.

В начале своего рассказа (путешествие уже началось) Марлоу – колонизатор и искатель приключений увлечен идеей своего предприятия – во что бы то ни стало поехать в бельгийское Конго. Увлечен и Марлоу-рассказчик – он у истоков творчества и

чувствует прилив вдохновения. Оба заворожены ощущением близости чего-то иррационального и почти готовы отдать себя его стихии. Послушаем самого Марлоу: *“But there was in it one river especially, a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake, uncoiled <…> And as I looked at the map of it in a shop-window, it fascinated me as a snake would a bird – a silly little bird”*. – “Но была там одна река, могучая, большая река, которую вы можете найти на карте, – она похожа на огромную змею, развернувшую свои кольца… Стоя перед витриной, я смотрел на карту, и река очаровывала меня, как змея зачаровывает птицу – маленькую глупенькую птичку”.

Забежим немного вперед и заметим, что Марлоу избегает точных географических названий. Словно Африка и река Конго уклоняются от обозначения, стараясь остаться чем-то странно-неопределенным, каким-то “черным континентом” (или же вовсе маловразумительным “it”) и попросту рекой, пусть даже “*mighty*” и “*big*”. Путешествие едва началось, а слово-название, верный слуга рассудка, уже пасует перед открывающимся миром иррациональной воли. Закованная в схемы, в названия контурных обозначений, лежащая на плоскости (нанесена на карту), она уже готова восстать, обрести трехмерность, сбросить ярмо ничего не значащих имен. Это пробуждается воображение Марлоу, увлекающее в путешествие к кошмару, к ядру собственного “я”. Схематичное изображение реки превращается в хитрый многозначный символ (змея), уже начинающий подмигивать читателю разными смыслами, пока еще не вполне явными – чего-то древнего, инфернального и угрожающего. Сравнение собственной завороженности нанесенной на карту змеей с оцепенением глупой маленькой птички перед коброй кажется вполне банальным и ожидаемым (XIX век в отличие от XX века не боится красноречивых банальностей). Но оно поразительным образом преодолевает свой ситуативный смысл и эффект. В нем, в этой почти избитой формуле, возникает важная для понимания всей повести идея – идея исчезновения индивидуальной воли, ее растворение в общемировой, слепой, иррациональной, внечеловеческой. Выходит, путь колонизатора, миссионера, искателя приключений, писателя опасен и травматичен. Он лишает воли и уводит за грань человеческого.

Итак, вдохновленный созерцанием витринной карты, Марлоу отплывает. Символически – повторяя путь Данте на тот свет, спускаясь по адовым кольцам, путешествуя по загробной реке (Конго прочитывается как Стикс или Ахерон), медленно приближаясь к Люциферу-Курцу. В реальном измерении –

сначала в Брюссель (он изображен схематично-аллегорически, как врата Ада); потом – вдоль африканского побережья, к устью реки; а затем – в глубь Черного континента на крошечном, старательно залатанном пароходике, к внутренней станции Курца.

Потуги колонизаторов и прожорливый хаос

По мере отдаления Европы и приближения Африки ослабляется присутствие цивилизации. Она как будто бы растворяется в первозданном океане древнего хаоса и уже на бескрайнем Черном континенте сохраняется в виде отдаленных друг от друга одиноких затерянных островов, случайных следов колонизации. Здесь важно то, что все приметы цивилизации выглядят именно случайными, не укорененными в реальности, абсурдно-нелепыми и недолговечными. Почувствовать, пережить эту мысль можно в каком-нибудь национальном заповеднике США. Ходишь себе по огромному лесу. В радиусе примерно двенадцати с половиной миль решительно никакого жилья. Кругом – горы, обросшие древними секвойями. Немного робеешь – бесплатная брошюра проинформировала тебя, что тут водятся гризли. Надо быть начеку. И вдруг посреди леса в самой его чаще натыкаешься на будку платного сортира, почему-то с рекламой чипсов. Совершенно неуместный и странный след человеческой деятельности.

Конрад в “Сердце тьмы” создает похожий эффект. Форты, станции, дамбы, отрезки будущих железных дорог, покосившиеся дома, сараи, изгороди, разодетые джентльмены смотрятся в африканском мире так же органично, как платный сортир с рекламой хрустящих чипсов – в чаще древних секвой. Все это кажется призрачным, хрупким, ненадежным, готовым вот-вот раствориться, потеряться в хаосе. Наспех построенные дома могут в любую минуту рухнуть; сараи, набитые товарами, вспыхивают как спичечные коробки; проложенные дороги тотчас же зарастают; железнодорожные рельсы ржавеют; техника ломается. А сами колонизаторы, едва приехав, заболевают лихорадкой и постепенно тают как свечи.

Попытки упорядочить мир обречены на неудачу. Разум, стремящийся себя утвердить, едва осуществившись, тотчас же растворяется в хаосе бессознательного. Любимый образ Конрада, с поразительным постоянством возникающий в “Сердце тьмы”, – стихия, заглатывающая людей. Сначала этот образ передается в конкретном бытовом эпизоде – солдаты, которых высаживают на африканский берег, тотчас же тонут в волнах прибоя: *“We… landed more soldiers – to take care of the custom-house clerks, presumably. Some, I heard, got drowned in the surf; but whether they did or not, nobody seemed particularly to care. They were just flung out there, and on*

we went”. – “Снова высаживали мы солдат, должно быть, для того, чтобы они охраняли таможенных чиновников. Я узнал, что несколько человек утонуло в волнах прибоя, но, казалось, никто не придавал этому значения. Мы просто выбрасывали людей на берег и шли дальше”. Впрочем, текст Конрада всегда многоуровневый, как слоеный пирог, и “конкретность”, ситуативность данной сцены не лишает ее условно-символической иронии: солдаты, призванные охранять чиновничий порядок в Африке, гибнут, едва соприкоснувшись с ее хаосом. Значит, попытка организовать мир терпит неудачу.

Далее в тексте Конрада эта идея встречается в развернутом сравнении, открывая символический план повествования: *“In a few days the Eldorado Expedition went into the patient wilderness, that closed upon it as the sea closes over a diver*”. – “Через несколько дней экспедиция Эльдорадо углубилась в безмолвные заросли, которые сомкнулись над ней, как смыкается море над нырнувшим пловцом”. Хаос заглатывает экспедицию колонизаторов, носителей порядка, и ее следы теряются. Спустя несколько страниц в тексте возникает снова аналогичный образ: *“The reaches opened before us and closed behind, as if the forest had stepped leisurely across the water to bar the way for our return*”. – “Лес расступался перед нами и смыкался за нашими спинами, словно деревья лениво вступали в воду, чтобы преградить нам путь назад”. Цивилизация окончательно тает, отступает, и вскоре Марлоу обнаруживает себя в средоточии хаоса, полусна-полуяви. Здесь нет ни времени – привычного для европейца разделения на минуты, часы, дни, века, ни пространства, разбитого на ярды и мили. Мир, еще недавно четко структурируемый, превращается в непрерывную, разнонаправленную, становящуюся субстанцию.

Собственно, Марлоу к этому и стремился. Находясь на территории цивилизации, он томился жутким экзистенциальным одиночеством, отделенностью от жизни, ощущением призрачности своего существования среди подобных ему белых людей. Уже на корабле, идущем вдоль африканского побережья, он жадно всматривается в дикарей, представляющих первозданную реальность, древний мрак (чернота тела), и ощущает приобщенность к жизни. В этот самый момент его речь несколько меняется. Вялая констатация (бесконечно тянущийся берег, скучные однообразные события) уступает место плотной детальной выписанности. Реальность и люди вдруг становятся объемными, ясно осязаемыми, чудовищно зримыми: “*Now and then a boat from the shore gave one a momentary contact with reality. It was paddled by black fellows. You could see from afar the white of their eyeballs glistening. They shouted, sang; their bodies streamed with*

perspiration; they had faces like grotesque masks – these chaps; but they had bone, muscle, a wild vitality, an intense energy of movement, that was as natural and true as the surf along their coast". – "Иногда лодка, отчалившая от берега, давала на секунду возможность соприкоснуться с реальностью. Гребцами в ней были черные парни. Издали вы могли видеть, как сверкали белки их глаз. Они кричали, пели; пот струйками сбегал по телу; лица их напоминали гротескные маски; но у них были кости и мускулы, в них чувствовались необузданная жизненная сила и напряженная энергия, и это было так же естественно и правдиво, как шум прибоя у берега". Многоточие образов (белки глаз, лица, пот, мускулы) открывает в себе мощную энергию, глубинную и подлинную реальность, соприкоснуться с которой так жаждет Марлоу.

Теперь, плывя по Конго, оказавшись в средоточии жизни, в сердце Тьмы, Марлоу ужасается. И начинает цепляться за то, что прежде считал призрачным, абсурдным, временным. Он даже лелеет собственную призрачность, единичность, не позволяя своему "Я" полностью раствориться в мировой воле. Нелепый, дышащий на ладан пароходик, абсурдный на реке Конго, как подводная лодка в степях Украины, становится теперь символом самовластия. *"Damyata!"* (Владей собой! – *санскр.)*. Вспомним Томаса Стернза Элиота, всегда восторгавшегося Конрадом и часто цитировавшего в своих стихах "Сердце тьмы":

> *Damyata: The boat responded*
> *Gaily, to the hand expert with sail and oar*
> *The sea was calm, your heart would have responded*
> *Gaily, when invited, beating obedient*
> *To controlling hands…*

> *Дамьята:* лодка весело
> Искусной руке моряка отвечала
> В море спокойно, и сердце весело
> Могло бы ответить на зов и послушно забиться
> Под властной рукой…[4]

Впереди у Марлоу – встреча с Курцем, несостоявшимся сверхчеловеком, наивно пытавшимся оседлать мировую волю, направить ее индивидуальным усилием в новое русло. Но к этой встрече Марлоу уже готов – он остается на стороне цивилизации, понимая, впрочем, всю ее хрупкость и призрачность.

Ночной автор и растаявшая композиция

Обратимся теперь к само́й материи текста. Подобно тому как поглощаются хаосом непрочные форпосты цивилизации (островки разума), в повести растворяются готовые модели и опоры, которые обычно предлагает читателю литература. Я имею в виду в первую очередь фабулу и слово. Марлоу принадлежит к категории ночных рассказчиков, а не дневных. Свою историю он начинает сразу же после заката, а заканчивает уже ночью в глубокой темноте. Дневной автор неизменно бодр, энергичен и рационален. Его рассудок великолепно контролирует фантазию, сюжетно направляя ее поток в "адекватное русло". Дневной автор – страж порядка, аполлонический созидатель такого космоса, где каждая звезда, каждая планета и каждое произнесенное слово – на своем месте.

Иное дело – автор ночной. Он весь во власти лихорадочной фантазии, полусна, сбрасывающего оковы рассудка. Бессознательное являет ему уже не упорядоченный космос, а дикий первородный хаос, поток нерасчлененных форм и одновременно утопическое будущее. Романтические герои (Прометей П. Б. Шелли) нередко в своих снах и полуснах видят фантастическую явь грядущих эпох. Именно таков Марлоу, с тем лишь отличием от героев Шелли, что ночной мир предлагает ему не розовую романтическую утопию, а кошмарную картину Апокалипсиса, крушения европейского сознания и самой Европы. Марлоу как ночной автор не в состоянии держать форму и строго организовывать свою фантазию в привычный для его слушателей сюжет. Пожалуй, сейчас, в XXI веке, памятуя о формальной эквилибристике века двадцатого, я не смогу точно определить, что такое "привычный сюжет". Но если мысленно вернуться к концу XIX века, когда была опубликована повесть Конрада, то, скорее всего, речь могла бы идти о тексте, где есть строгая временная последовательность, есть цепь причин и следствий и, наконец, достойная всякой профессиональной литературы триада: завязка – кульминация – развязка.

Триада вполне соблюдена, разве что только кульминация непривычно растянута. Но по мере развертывания рассказа фабульность, порядок начинают таять. Иногда нарушается временная последовательность, и рассказчик совершает вылазки в будущее. Исчезает четкая причинно-следственная обусловленность эпизодов. И текст постепенно превращается в тягучую магму, в поток непрерывно сменяющих друг друга впечатлений, диалогов, картинок, запахов, звуков, рассуждений.

Это движение выглядит абсолютно непредсказуемым, чудовищно произвольным, спонтанным. Текст теперь не знает и ничего не хочет знать о каких-то формальных правилах. Возникает потрясающее совпадение формальных поисков и проблематики. Форма повествования, поток, становление соответствуют идее иррациональной воли, которую обнаруживает Марлоу по мере увлечения собственным рассказом в самом себе. Структурной опорой текста становится не событийность, а система лейтмотивов, образов, повторяющихся в разных контекстах и обрастающих новыми смыслами. Это река, вода, лес (заросли), туман (мрак), грязь.

Растаявшее слово и символы

Эффект таяния, постепенного растворения читатель, возможно, ощутит, проследив за теми метаморфозами, которые происходят с конрадовским словом. С самого начала Марлоу как-то неуютно в мире готовых, чужих слов, взятых напрокат названий и имен. Он им не доверяет и старательно избегает обозначать мир так, как это принято. Лондон, Брюссель, Африка, Конго остаются в его рассказе безымянными. Равно как и все действующие лица, за исключением самого главного – Курца. Возможно, люди лишены имен, потому что они, дикари и европейцы, участники чудовищных коллективных проектов, их недостойны? А моря, и реки, и континенты – потому, что противятся их рациональному освоению и обозначению? В любом случае в апокалиптическом пространстве так и должно быть – безымянные люди, живущие на безымянной земле.

Марлоу даже не прочь трагически посмеяться над нелепыми попытками европейцев обозначить реальность: *“Every day the coast looked the same, as though we had not moved; but we passed various places – trading places – with names like Gran' Bassam, Little Popo; names that seemed to belong to some sordid farce acted in front of a sinister back-cloth”*. – “Каждый день мы видели все тот же берег, словно стояли на одном месте, но позади осталось немало портов – торговые станции – с такими названиями, как Большой Бассам или Маленький Попо; эти имена, казалось, взяты были из жалкого фарса, разыгрывавшегося на фоне мрачного занавеса”. Обозначение, наименование в данном случае означает колонизацию. Стало быть, слово так же погибнет, так же будет поглощено зарослями хаоса, как и любой европейский форпост на диком континенте. Оно случайно, неуместно, не укоренено в основании жизни. Какое слово? Слово, оказавшееся волею истории на службе у разума, который решительно никакого права не имеет себе его присваивать. Впрочем, до сюрреалистической революции, освободившей слово, еще почти два десятилетия. А Марлоу, недовольный словом, все-таки остается в пределах литературы. Он перебирает слова, перебирает словами, осознавая, что они вряд ли передадут то, что ему довелось испытать. *“Do you see the story? Do you see anything?”*. – “Видите ли вы этот рассказ? Видите ли вы хоть что-нибудь?” – тщетно допытывается Марлоу у своих слушателей.

Марлоу отваживается на путешествие к основанию слов, к началу всякой речи, к музыке, молитве, к молчанию. Приступив к рассказу, избегая названий, он пускает в ход многослойные

символы. Змея-река (Конго), крышка гроба (Брюссель), парки, прядущие нить судьбы (женщины, служащие в конторе). Тотчас же появляются и другие, уже названные мною: лес, туман, солнце, грязь, тишина. Символизация, в принципе, таит в себе много опасностей. Символ, свернутый миф, заключает в себе культурную память, вековое знание. Использование символа часто приводит к подмене острого восприятия, слухового ощущения – знанием. Великих символистов конца XIX века современники, те, кто "без божества, без вдохновенья", обвиняли в том, что они пишут о том, что знают, а не о том, что видят. Марлоу избегает этой опасности. Символы в его рассказе возникают сначала как конкретные земные вещи, элементы ландшафта. А через какое-то время появляются в тексте как составляющие метафор и сравнений, описывающих состояние персонажа.

Например, грязь, которую видит Марлоу на станции, вполне зрима и осязаема: *"It was on a back water surrounded by scrub and forest, with a pretty border of smelly mud on one side, and on the three others enclosed by a crazy fence of rushes"*. – "Она расположена была у заводи, окруженной кустарником и лесом; станция была обнесена с трех сторон старой изгородью из тростника, а с одной стороны тянулась полоса вонючей грязи". Это упоминание грязи неожиданно откликается в другом месте повести, где рассказчик беседует с одним из агентов: *"I let him run on, this papier-mache Mephistopheles, and it seemed to me that if I tried I could poke my forefinger through him, and would find nothing inside but a little loose dirt, maybe*". – "Я дал выговориться этому Мефистофелю из папье-маше, и мне чудилось, что, если б я попробовал проткнуть его пальцем, внутри у него не было ничего, кроме жидкой грязи". Здесь же Марлоу вновь упоминает грязь, причем не вполне понятно, в прямом значении этого слова или в переносном: *"The smell of mud, of primeval mud <…> was in my nostrils*". – "Запах грязи – первобытной грязи! – щекотал мне ноздри". Слова, обозначающие грязь, заключают в себе одновременно предметный и символический смысл. Эти смыслы объединяются в третьем примере и прочитываются следующим образом: грязь есть хаос, первооснова жизни. Грязь всегда первобытна. Она (первобытное начало) заключена в человеке (пример с агентом) и готова в любой момент прорвать оболочку цивилизованного разума, которая призрачна и непрочна. Заметим, что Конрад во всех случаях не эксплуатирует одно слово, а старается подобрать максимальное количество синонимов, растягивая сетку наименований. Грязь обозначается в тексте как *"mud"* и *"dirt"*. Разные слова вырастают из общей коллективной памяти и,

выстраиваясь в один синонимический ряд, нагружаются глубинным смыслом. Символическое значение растворяет в себе значение лексическое, случайное, немотивированное. Это соответствует постепенному движению Марлоу к глубине собственного “Я”, к потоку мировой воли. Слова обретают существование вещей. Они становятся плотными, предметными, объемными: *“I listened, I listened on the watch for the sentence, for the word, that would give me the clue to the faint uneasiness inspired by this narrative that seemed to shape itself without human lips in the heavy night– air of the river”*. – “Я слушал, слушал, подстерегая фразу или слово, которое разъяснило бы мне смутное ощущение беспокойства, вызванное этим рассказом. И слова, казалось, не срывались с губ человека, а падали из тяжелого ночного воздуха, нависшего над рекой”. В кульминационные моменты, когда происходит соприкосновение с чудовищным, речь Марлоу прерывается, и слово окончательно тает, растворившись в молчании, откуда оно когда-то появилось.

Воцаряется жуткая тишина, и открывается мировой хаос, таящийся в вещах, в человеческой душе и в великом искусстве слов.

Играем с античной трагедией
О романе Уильяма Голдинга “Повелитель мух”

Вступление (впрочем, очень короткое)

Истории о конце света вряд ли в наше время могут кого-то испугать. Их рассказывали слишком уж часто, и страх перед апокалипсисом как-то сам собой давно выветрился. Возможно, тут есть и другая причина – мы повзрослели, просветились со времен Средневековья и твердо знаем, что кузнечик никогда не отяжелеет, мертвые из могил не восстанут, древний Левиафан не всплывет на поверхность вод и не сожрет землю. Что земля никогда не налетит на небесную ось, а голливудские инопланетяне не высадятся в штате Айова.

Почему? Да просто потому, что в мире *всё научно* и всё под присмотром. Астрономы и физики приглядывают за звездами, экологи и биологи – за природой, президенты и члены парламентов – за политикой, экономисты и бизнесмены – за материальным благополучием, а юристы и полицейские – за нашим поведением. Более того, те, кто присматривает, в свою очередь сами находятся у кого-нибудь под присмотром.

И все понимают, что волноваться о конце света, о грядущем хаосе нет ни малейших оснований: повсюду наука и закон, строгий контроль и строгая отчетность, мера и определенность. Можно положиться на специалистов и расслабиться.

Встреча с народным избранником

Занятый своими мыслями о предстоящих делах, я сидел в самолете, крепко пристегнутый к креслу ремнями безопасности. “Як-42”, птеродактиль отечественных авиалиний, потрещав всеми своими конечностями, уже взлетел и набирал высоту. Моторы сыто урчали, но изредка нервировали каким-то подозрительным перестуком. Я старался расслабиться в своем кресле и мысленно уверял себя, что всё будет в порядке и я долечу благополучно. Однако перспектива благополучно долететь туда, куда я направлялся, почему-то не успокаивала.

Чтобы как-то отвлечься, я принялся осторожно разглядывать своих попутчиков. Их оказалось совсем немного: четверо пожилых кавказцев, две женщины с усталыми лицами и молодой смуглый парень в спортивной куртке и тренировочных штанах. Видимо, регулярный рейс “Москва – Назрань” в 2004 году не пользовался среди пассажиров российских авиалиний популярностью. Наконец мой взгляд остановился на упитанном господине непонятного возраста в дорогом зеленом пиджаке. Его совершенно круглая голова с проворными бегающими глазками напоминала розовый отполированный шар и была лишена малейшего намека на растительность. Приплюснутый нос, толстый и вздернутый, как пятачок, едва удерживал громоздкую металлическую оправу с толстыми линзами. Этот прижатый ремнями господин все время проявлял какую-то нервную поросячью резвость. Ерзал, стараясь поудобнее устроиться; то и дело принимался, тяжело отдуваясь, поправлять свой дорогой пиджак и подтягивать брюки на коленях.

Наконец, поймав мой взгляд, розовый господин весело сожмурил глаза и понимающе кивнул подбородком.

– Вот-вот, – произнес он, отвечая то ли каким-то своим прежним мыслям, то ли моим, им неожиданно угаданным. – Такая у нас работа, дорогой вы мой.

Я счел вежливым представиться. В ответ он пробормотал свое имя, потом отчество, после фамилию и внятно добавил, продолжая меня разглядывать:

– Депутат законодательного собрания…

(Надо же, какой молодец!)

Я поднял брови и постарался выразить физиономией ощущение значительности момента. Но этого оказалось недостаточно. Нужно было как-то продолжать разговор. Выдержав уважительную паузу, произнес первое, что пришло в голову:

– Много, наверное, работы, да?

– Не то слово, не то слово, дорогой вы мой, – депутат едва заметно подавил зевок. – Сейчас вон новый законопроект запускаем, сидим сутками, даже пообедать некогда. А тут еще эта командировка. Жизни никакой нет.

Все время то директивы, то законы, то перспективные планы развития…

Откуда-то из детства в голове вынырнула вдруг мультипликационная речь блудного попугая Кеши из третьей серии про него: “То покос, то сенокос, то вишня взошла, то свекла заколосилась… а ежели дождь во время усушки?” Поэтому вслух произнес что-то очень глупое и детское:

– Ничего себе.

– Законов настоящих нет! – оживился вдруг депутат и поправил давивший на толстый живот ремень безопасности. – Бардак ведь вокруг! А без законов, дорогой вы мой, никак, никак нельзя. Так-то вот. Работаем понемногу, подымаем страну, законодательство укрепляем.

– Отдыхать хоть успеваете?

– Да какое там. – толстяк зевнул и безнадежно махнул розовой пухлой рукой.

– За девушками поухаживать? – фамильярно предложил я и тут же растерянно спохватился. – Ну, чтоб форму не потерять… и вообще… расслабиться.

Депутат настороженно глянул на меня поверх толстых линз, а потом как-то приосанился:

– Девушки есть, но это не главное… Нам экстрасенсы помогают.

– Кто помогает?! – ужаснулся я.

– Экстрасенсы. А как вы думаете? У нас у каждого свой экстрасенс или колдун. С ними и беседуем, стрессы снимаем. И, кстати, по работе консультируемся.

– По работе?! – ужаснулся я.

От его слов мне вдруг сделалось тоскливо. Почудилось, будто в салоне кто-то медленно убирает свет. Лицо депутата стало таять, терять очертания, превращаясь в бесформенное розовое пятно. А он все рассуждал, размахивал пухлыми руками, объяснял, что жизнь, мол, штука сложная и все зависит от удачи. И потому, прежде чем предпринимать какой– нибудь шаг, внести новый законопроект или, там, записаться на прием к министру – тут я отчетливо увидел в искаженной перспективе поднятый кверху указательный палец, толстый и разваренный, – нужно предварительно получить одобрение экстрасенса.

Депутат говорил, а мне все больше становилось не по себе. Где-то глубоко в груди, как ночной филин, ухнуло сердце. В

висках застучало. По телу прокатились ледяные крошки озноба. Депутат тем временем рассказал, как экстрасенс к нему приезжает, раскладывает карты, составляет индивидуальный гороскоп, просит показать ладони (показываю, а куда прикажете деваться?). Потом дает советы. Где, как и что нужно говорить. Как уберечься от порчи: колдуны политических противников тоже не дремлют. Как окружить себя и свой бизнес магическим полем безопасности и отпугнуть злых духов.

Он перешел к каким-то стеклянным пирамидам, появившимся в Питере несколько лет назад. Я не понимал, о чем идет речь, пока не вспомнил: одну такую я в самом деле видел на площади Труда. По словам моего собеседника, выходило, что это – магические обереги, и их поставил бывший губернатор по совету некоего известного колдуна. Неожиданно наш разговор прервали.

– Что-нибудь желаете?

В проходе выросла тощая фигура стюардессы. Я даже не заметил, как она подошла со своей тележкой. Стало немного легче.

– Сок, минеральная вода, кола?

Стюардесса вертела головой, поочередно обращаясь то ко мне, то к нему.

– Ничего не буду, спасибо… – промямлил я.

Депутат кивнул розовой головой, откинул столик и ткнул в него пухлым пальцем:

– Минеральную воду.

– Ремни можете уже отстегнуть, – ласково разрешила стюардесса.

Я словно очнулся. Снова вернулся обратно в самолет, следующий рейсом из Москвы в Назрань. Снова услышал урчание моторов, сытое и с перестуком. Увидел салон, освещенный ровно горевшими лампочками и прежних пассажиров, мирно дремавших в своих креслах.

Депутат одним залпом осушил стакан и вернул его стюардессе. Потом поднял столик, подтянул штаны на коленках, немного поерзал, потерся о спинку кресла, устраиваясь поудобнее. Наконец закрыл глаза и объявил безразличным тоном, будто распорядился:

– Посплю немного… устал…

Видимо, разговор с наивным и несообразительным собеседником изрядно его утомил. А я вернулся к своим тревожным мыслям. Но теперь они приняли совсем другой оборот.

Человеческая натура: героизм и заболевание

“А вдруг все так и есть? – думал я. – И нашей страной управляют не президент и депутаты, а экстрасенсы и колдуны?” Теперь понятно, отчего у нас принимают такие законы. Иррациональные и уму непостижимые. Наверное, чем более разумно, казалось бы, действуют наши законодатели, тем больше они попадают во власть магов и колдунов, и тем больше вокруг становится хаоса.

В тот раз жизнь открыла мне странный парадокс. Мы можем забыть о бессознательном, о хаосе, о тьме. Сделать вид, что ничего этого не существует. Посвятить себя рациональному строительству, утвердив законы и правила и убедив себя, что *все научно*. Но когда до победы уже будет совсем рукой подать и граждане согласятся, что светильник мирового разума вот-вот возгорится, в этот самый момент дряхлые подземные силы придут в движение. Бессознательное, хаос, древний зверь – всё, чему не уделяли внимания, про что хотели забыть, вырвется на свободу и поглотит нас с нашим разумом и хрупкими законами. Конец света если наступит, то именно так.

Уильям Голдинг, написавший роман-притчу “Повелитель мух”, был убежден в возможности подобного сценария. Пройдя войну, он разочаровался в либеральном гуманизме, в прогрессе, в идее разумного, научного устройства мира. Голдинг полагал, что человек – существо падшее и его человеческая натура, как выразится персонаж “Повелителя мух”, христоподобный мальчик-визионер, – одновременно “героическая и больная” *(heroic and ill)*.

Человек героически стремится обуздать окружающий его хаос, исправить больной неорганизованный мир, подчинить его правильной разумной цели. Но сам он принадлежит этому миру и, стало быть, заражен той же болезнью. Хаос, учит нас Голдинг, располагается не где-то вовне. Он гнездится в самом человеке, а главное – в его героическом усилии внести в мир порядок. И, предпринимая такое усилие, делая себя началом и концом вселенной, человек лишь утверждается в своем несовершенстве и падшей природе.

В самом начале романа Ральф, Джек и Саймон отправляются обследовать остров. В тропической чаще им открывается странное, таинственное видение:

“The bushes were dark evergreen and aromatic and the many buds were waxen green and folded up against the light. Jack slashed at one with

his knife and the scent spilled over them”. – “Кусты были темные, вечнозеленые, сильно пахли и тянули вверх, к свету, зеленые восковые свечи. Джек ударил по одной свече ножом, и из нее хлынул острый запах”[5].

Голдинг ставит персонажей перед загадкой мироздания, перед знаком некоего великого замысла. Он предлагает им символически поучаствовать в сложной мистерии. Смысл увиденного молниеносно разгадывает визионер Саймон: “Как свечи. Кусты в свечах. Это такие почки”, – произносит он, констатируя нерасторжимость мироздания, бессмысленность анализа, непостижимость божественного замысла, к которому можно приблизиться лишь при помощи воображения. Джек реагирует как животное, проявляя биологическую агрессию. Он ударяет по зеленой свечке ножом и убеждается, что ее нельзя съесть: “Зеленые свечи, – скривился Джек. – Есть их не будешь”. В свою очередь Ральф пытается проанализировать увиденное, найти в нем человеческий, практический смысл, который свидетельствовал бы о разумном устройстве. Но такого смысла он не находит: “Их не зажигают, – сказал Ральф. – Они только так, похожи на свечи”.

В мире в самом деле отсутствуют человеческие смыслы, и героические усилия рассудка утвердить себя заражены болезнью и обречены. Ральфу придется убедиться в этом чуть позже. Где-то уже в середине романа Голдинг отправляет его на другой конец острова и сажает напротив океана. Смотри и думай! Ральф к этому моменту уже сильно озабочен. Идеей поддержания порядка, правилами и главное – тем, что его товарищи уже никаких правил не соблюдают. И вот перед ним открывается океан: “Ральф следил за раскатами, волна за волной, соловея от далекости отрешенного моря. И вдруг смысл этой беспредельности вломился в его сознанье. Это же всё, конец. Там, на другой стороне, за кисеей миражей, за надежным щитом лагуны, еще можно мечтать о спасении; но здесь, лицом к лицу с тупым безразличием вод, от всего на мили и мили вдали, ты отрезан, пропал, обречен, ты…”

Мир не дружелюбен и не враждебен, как Ральфу казалось в самом начале романа. Мир туп (с человеческой точки зрения), равнодушен к любому, даже самому героическому усилию и занят собой. Человеческие проекты, идеи к нему неприложимы. Все попытки ограничить безбрежность жизни какой-то схемой обречены на провал.

Экзистенциалистские размышления Ральфа прерывает Саймон.

“Ты еще вернешься, вот увидишь”, – утешает он Ральфа.

Саймон, визионер и пророк, способный приблизиться к замыслу, дарит утешение. Возможно, смысл есть. Просто он лежит вне наших предписаний. Ральф утешается, сам не зная почему, но из чисто человеческого упрямства продолжает упорствовать и задает идиотские вопросы: “У тебя что, в кармане кораблик?”; “Откуда тебе это известно?”; “Ты чокнутый?”

Значит, не понял. Значит, нужен еще один, более серьезный урок. Ральф предпримет новые героические усилия по наведению порядка на острове, и именно они, болезненные, греховно нарушающие гармонию природы и великий вселенский замысел, приведут его мир к окончательной катастрофе. Хаос вырвется на свободу, примет очертание Джека и сделается неуправляемым. Лучший советник Ральфа, розовый толстый Хрюша (воплощение практического рассудка), будет убит, и вскоре Ральф, преследуемый охотниками, сам наполнится хаосом. Остров сгорит дотла, а герою останется только оплакивать Хрюшу (побежденный природным хаосом рассудок) и греховность человеческой натуры.

Приключенческие романы и робинзонады

Итак, героическая натура человека больна первородным грехом. И, что самое неприятное, она игнорирует свое заболевание. В самом деле, зачем замечать недуг, от которого все равно не вылечиться? Разумнее сделать вид, что его нет.

И здесь на помощь приходят художественные вымыслы и сюжеты, с годами отливающиеся в строгие литературные жанры. В них человек предстает героическим, свободным от скверны и уверенно подчиняющим себе жизнь, которая до его появления казалась совершенно неуправляемой. Голдинг в “Повелителе мух” выбирает два таких жанра, проверенных временем, опытом литературных мастеров, и недвусмысленно указывает на них читателю, предостерегая его от мировоззренческих ошибок и художественных иллюзий. Это жанры очень популярные и очень английские: приключенческий роман и робинзонада. Голдинг решает в них поиграть и для начала их скрещивает, получая в результате некий гибрид, что, впрочем, нисколько не вредит художественному правдоподобию и здравому смыслу. В самом деле, жизнь на необитаемом острове может быть полна приключений, а приключения, в свою очередь, могут забросить персонажа на необитаемый остров.

Приключенческий роман, столь популярный в Англии, в самом деле позволяет очень наглядно продемонстрировать героический дух человека, способного одолеть сюжетно громоздящиеся друг на друга невзгоды. Впрочем, Голдинг не был единственным, кого раздражал приключенческий роман. С этим жанром, как мы помним, уже за пятьдесят лет до него разобрался Джозеф Конрад. Причем строго и бескомпромиссно. Авторов ходульных приключенческих поделок он уподобил английским колонизаторам, тщетно пытавшимся подчинить европейским законам неупорядоченные джунгли и их обитателей.

Так что Голдинг, можно сказать, добивал уже поверженного противника.

Иное дело робинзонада. Тут противник Голдинга оказался более фантазийным и более живучим. Первую робинзонаду, как мы помним, написал Даниэль Дефо, признанный всем миром, патентованный классик. Он рассказал о том, как развивается человечество: от собирания плодов к охоте и рыболовству, затем – к скотоводству, затем – к сельскохозяйственным успехам и, наконец, к торжеству цивилизации.

Остальные робинзонады были большей частью жалким подражанием, но на их популярности это никак серьезно не

отразилось. Даже Жюль Верн, принявшийся было в “Таинственном острове” занудливо спорить с Дефо и добросовестно кипятиться по поводу того, что человек не может провести в одиночестве двадцать лет, не сойдя с ума, ничего принципиально нового в этот жанр не внес. В робинзонадах всё со времен Дефо осталось прежним. Робинзоны, большие и малые, с мучительным постоянством цивилизованно покоряют природу. Они превращают диких коз в домашних, заросшие бог знает чем луга – в тучные пастбища и плодородные нивы, оскалившихся людоедов – в вышколенных слуг, и даже попугаев, если на них остается свободное время, заставляют говорить по-английски. Впрочем, иногда первобытный страх перед непостижимым дает о себе знать. Но они отважно гонят его прочь. Чего бояться? Ведь в мире *все научно*. И позорный страх, услышав эту спасительную формулу, тотчас отступает. *“Life is scientific”*, – произнесет голдинговский Хрюша, новый робинзон, толстый, розовощекий прагматик, выросший у тетки при конфетной лавке. “У Дефо, – с сожалением заметит Вальтер Скотт, – нет ничего такого, чего не знал бы любой лавочник”.

Голдинг в качестве противника берет не Дефо – слишком уж давно все это было, – а его более позднее переиздание некоего Роберта Майкла Баллантайна, сочинившего в конце XIX века робинзонаду “Коралловый остров” *(“Coral Island”)*. Персонажи “Повелителя мух”, узнав, что они на острове одни и взрослых нет, кричат от радости. Теперь их, новых робинзонов, наверняка ожидают веселые баллантайновские приключения:

“Ральф продолжал:

– Пока нас не спасут, мы тут отлично проведем время.

Он широко раскинул руки:

– Как в книжке!

Тут все закричали наперебой:

– «Остров сокровищ!»

– «Ласточки и амазонки!»

– «Коралловый остров!»”

“Коралловый остров”, как видите, в обязательном списке. Стало быть, читали. В финале, когда остров, подожженный охотниками Джека, пылает, роман Баллантайна снова упоминается Голдингом. Правда, теперь уже иронично: ведь баллантайновские ожидания детей и читателей не сбылись, и все получилось не так, как в книжке, не в соответствии с принятой сюжетной схемой. Появляется морской офицер, “бог из машины” (очень кстати, потому что Ральфа вот-вот прикончат), и произносит укоризненно:

“– Казалось бы <…>, английские мальчики – вы ведь все

англичане, не так ли? – могли выглядеть и попристойней.

– Так сначала и было, – сказал Ральф, – пока.

Он запнулся.

– Мы тогда были все вместе.

Офицер понимающе закивал:

– Ну да. И все тогда чудесно выглядело. Просто «Коралловый остров»”.

Книга Баллантайна, детская воспитательная робинзонада с приключениями, была законным детищем викторианской эпохи, эпохи очень самодовольной, оптимистичной и прагматичной. Англичане в ту пору страшно собой гордились и всячески подпитывали свой национализм. Им было чем гордиться. Британия находилась на подъеме: она выглядела огромной промышленно развитой империей и могущественной морской державой. В “Коралловом острове” Баллантайна английские мальчики после кораблекрушения попадают на остров, затерянный где-то в южных морях. Ловкие, смекалистые, наделенные английским здравомыслием, они ведут почти идиллическую жизнь. Колонизируют остров и мужественно справляются со всеми невзгодами. Зло, хаос приходит в их мир извне – в виде дикарей и пиратов. А сами герои для него неуязвимы. Ведь они – англичане. “Мы – англичане, – заявляет голдинговский Джек, которому скоро предстоит превратиться в кровожадного дикаря. – А англичане всегда и везде лучше всех”.

В “Повелителе мух” Голдинг сохраняет баллантайновскую завязку (катастрофа), место действия (коралловый остров) и даже имена героев. У Баллантайна мальчиков зовут Джек, Ральф, Петеркин. В романе Голдинга фигурируют свои Джек и Ральф. А Петеркина Голдинг переименовывает в Саймона *(Simon),* наверное, для того чтобы это переименование содержало намек на св. Петра (до крещения апостола звали Симон) и указывало на христоподобие персонажа. У Голдинга все начинается так же, как в “Коралловом острове”, но затем он нарушает правила, предписанные жанром, выставляя реальность Баллантайна условной, схематичной, а его героев – ходульно-кукольными. Голдинг размещает хаос не только в природе, но и внутри самих героев, и наблюдает, как этот хаос наращивает свою силу. В результате колониальная идиллия превращается в апокалиптический кошмар, а цивилизованные английские мальчики – те, кто “во всем лучшие”, – в размалеванных голых дикарей. Остров, обещавший в начале романа стать разумно управляемой колонией в духе Баллантайна, сгорает как труха, а вместе с ним сгорают иллюзии тех, кто верит в совершенство человеческой природы, в героизм, в Англию, в либеральный

гуманизм и приключенческие робинзонады.

Голдинг разыгрывает совсем не то, что обещает Баллантайн, потому что с самого начала в его робинзонаде подспудно запускается другой механизм развития сюжета. Механизм более старый, заимствованный из *античной трагедии.*

“Вакханки” Еврипида

Голдинг вдохновлялся античными трагедиями и старался учиться у древних мастеров. Особенно он выделял Еврипида, который понимал конфликты мятежной человеческой души, видимо, гораздо лучше, чем Р. М. Баллантайн. По крайней мере, так считал Голдинг. Наверное, поэтому он разместил в робинзонаде механизм развития действия, взятый из трагедии Еврипида “Вакханки”. Почему его выбор остановился именно на “Вакханках”, а не на какой-нибудь другой трагедии, – догадаться несложно. В “Вакханках” рассказывается о бессилии и хрупкости человеческого разума, тщетно пытающегося себя отстоять перед лицом божественного замысла. Как раз та тема, которая Голдингу и была нужна.

Позволю себе кратко напомнить сюжет еврипидовых “Вакханок”, ведь это не тот текст, который мы регулярно перечитываем. Дионис, знаменитый бог, с которым в античном мире связаны алкогольные возлияния и оргиастические безумства, вакханалии, появляется в семивратных Фивах, дабы приобщить его жителей к своему таинству. Он насылает вакхическое безумие на местных женщин, в том числе и на свою родную тетку Агаву, понуждает их бросить дома, уйти из города и сделаться менадами. Приняв облик смертного, Дионис пытается убедить фиванского царя Пенфея покориться новому богу и принять его дары. Однако аскетичный Пенфей, полагающийся исключительно на доводы рассудка, уговорам не поддается. Для него все эти таинства – полный бред. Он приказывает связать Диониса и намеревается силой вернуть в город ополоумевших фиванок. Однако заключить Диониса в тюрьму не получается. Дворец Пенфея охватывает пламя и сотрясают подземные удары, а сам Дионис каким-то чудом оказывается на свободе. Он снова убеждает Пенфея покориться, но фиванский царь по-прежнему упорствует. Тогда Дионис, угадав тайное влечение царя к запретному, предлагает ему пойти посмотреть на вакханок. Пенфей теряет волю и попадает под его чары. Они идут смотреть на вакханок, среди которых – мать Пенфея Агава. Вакханки, заметив Пенфея, принимают его за льва, набрасываются и разрывают на куски. Потом победно возвращаются в Фивы, где к ним приходит прозрение содеянного. Трагедия заканчивается скорбным плачем и смертью матери-сыноубийцы Агавы.

Первозданные силы земли, учит нас трагедия, мстят тому, кто пытается с ними порвать и опереться на разум. Они пробуждаются во всей своей мощи и разрушают культуру,

отторгающую природу и не желающую считаться с ней. Первая поверхностная параллель с “Повелителем мух” здесь очевидна. Заметим только, что Голдинг несколько христианизирует старую трагедию, превращая ее персонажей в падших ангелов (или изгнанных из Рая людей), носителя мудрости – в христоподобного пророка, а мстительную силу природы – в дьявола. Однако в общей линии сюжета Голдинг послушно, словно преданный ученик, следует за Еврипидом.

Расставляем декорации

“Повелитель мух” открывается, как и положено всякой робинзонаде, роскошной картиной экзотического острова: пальмы, лианы, обломки розовых скал, голубая лагуна. Обязательное для робинзонады бедствие (в нашем современном случае – авиакатастрофа) аккуратно убирается за скобки. О нем свидетельствуют разве что длинная полоса поваленных деревьев да пара реплик, которыми обмениваются персонажи, – это на всякий случай, чтобы читатель, если таковой сыщется, сразу понял, что к чему.

Перед нами – пока еще не трагедия, не сцена, а всего лишь *декорация.* Именно так и следует начинать любое представление – с декорации: уже с самого начала театральный инстинкт Голдинга не подводит. Из-за кулис тотчас же выходят два актера, два персонажа, Ральф и Хрюша. Они движутся к нам, в сторону зрительного зала, где, по замыслу Голдинга, плещется океан. Декорация остается на заднем плане.

Внешне она вполне соответствует робинзонаде и потому кажется чересчур условной. Пальмы, лианы, обломки скал, прибой выглядят нагромождением штампов, таких плоских и избитых, что, кажется, их вряд ли оживит даже самое смелое робинзонадное воображение. Но если снять очки, которые нам прописала робинзонада, то в этих образах, как будто ходульных, можно разглядеть знаки, символические указания на то, что перед нами будет разыгрываться именно трагедия. Причем трагедия древняя, содержащая исконно трагедийный, т. е. дионисийский, инстинкт.

Элементы голдинговской декорации и впрямь выглядят подозрительно дионисийскими. Например, пальмы. Пальмы здесь не просто опознавательные знаки того, что действие происходит в южных широтах. Это классические эмблемы плодородия, торжества стихийной растительной жизни, вечной, обновляющейся, проходящей стадии умирания и возрождения. Они падают, умирают, гниют и снова подымаются из земли. Впрочем, умирающие/воскресающие пальмы имеют к миру умирающего/воскресающего Диониса, скорее, косвенное отношение. Зрителям трагедии требуются более внятные намеки, более очевидные эмблемы, напрямую отсылающие к дионисийским празднествам. Такие как, скажем, плющ. Или змея.

Из плюща участники вакхических празднеств плели венки. Плющом они украшали свои просторные одежды и обвивали ими тирсы. Змеи, принадлежащие миру хаоса, тоже всегда

сопутствовали Дионису. Во время празднеств ими опоясывались, их держали в руках и даже исступленно прижимали к груди. В декорациях, которые расставляет перед зрителями Голдинг, плющ и змеи отсутствуют. Зато тут есть лианы, недвусмысленно напоминающие змей и виноградные лозы. Лианы как плющ обвивают стволы деревьев и как змеи расползаются по земле. Они создают картину естественного хаоса, вырвавшегося откуда-то из глубин на поверхность. Хаос поначалу противостоит колониальным и приключенческим амбициям голдинговских персонажей: лианы (**creepers**[6]), опутавшие лес, будут цепляться за их одежду, мешать им продвигаться в глубь острова и осваивать дикий мир. Но очень скоро зеленые змеи хаоса присвоят этих новых обитателей, уподобят их себе, проникнут в их героические усилия и даже в их речь. “I’ll *creep up and stab*” (*Я подкрадусь и ударю*), – заявляет Джек, объясняя, каким именно образом он убьет свинью.

Итак, Голдинг нарисовал и расставил декорации. Но начинать спектакль еще рано. Нужно познакомить публику, ожидающую робинзонаду, с главным действующим лицом, а затем очертить пространство театра со зрительным залом, балкончиком и сценой.

Герой, сцена и хор

"Вакханки" Еврипида открываются прологом. На сцене появляется бог Дионис, изнеженный женоподобный юноша. Венок из плюща прикрывает его светло-золотистые волосы. Поверх хитона – накидка, стянутая пестрым поясом. В руке – неизменный атрибут: тирс, обвитый плющом.

*У Голдинга к зрителям выходит Ральф. (Хрюша со своими докучливыми практическими советами плетется где-то позади.) Ральф одет вовсе не как Дионис, а как обычный английский школьник. Скоро он сбросит одежду и предстанет перед зрителями как прародитель Адам до грехопадения, голый и невинный. Но пока он раздевается, обра*тим внимание на несколько деталей, как будто бы ни о чем не говорящих. *"The sand was sick over his black shoes and the heat hit him. He became conscious of the weight of clothes, kicked his shoes off fiercely and ripped off each stocking with its elastic garter in a single movement. Then he leapt back on the terrace, pulled off his shirt, and stood there among the* ***skull-like*** *coconuts with* ***green shadows*** *from the palms and the forest sliding over his skin. He undid the* ***snake-clasp*** *of his belt, lugged off his shorts and pants, and stood there naked, looking at the dazzling beach and the water*". – "Черные ботинки зарылись в песок, его обдало жаром. Он ощутил тяжесть одежды. Сбросил ботинки, двумя рывками сорвал с себя гольфы. Снова вспрыгнул на террасу, стянул рубашку, стал среди больших, как **черепа**, кокосов, в **скользящих тенях от леса и пальм**. Потом расстегнул **змейку на ремне**, стащил шорты и трусики и, голый, смотрел на слепящую воду и берег".

В переводе выражения *"heat hit him*" ("обдало жаром") исчезает игра слов и звуков, мелодический поток, энергия острова, проникающая в тело персонажа и вовлекающее его в свое движение. Но и перевод красноречиво свидетельствует о том, что пальмы, эмблемы плодородия, уже бросили свою зеленую тень на тело Ральфа, приобщив его к хаосу, к природным процессам умирания (осколки кокосов, похожие на черепа, напоминают о смерти) и воскресения, процессам, которые неразрывно связаны с Дионисом.

Еще одна немаловажная деталь: пряжки на ремне Ральфа сделаны в виде змеиных голов. Стало быть, Ральф, сам того не зная, перепоясан змеей, как записной вакхант. Впоследствии змей (или зверь) станет в романе повторяющимся знаком древнего хаоса, неуправляемой природы, бессознательного, всего, что будет внушать обитателям острова безотчетный страх. Он явится в образах вьющихся лиан, огненных потоков огня и наконец

дьявола со свиной головой, искушающего христоподобного Саймона.

Вернемся, однако, к герою, представленному зрителям. Обнаженный, он с восторгом замер перед сверкающим океаном и уподоблен даже не столько Адаму, сколько античному богу. Он светловолос, как Дионис у Еврипида, так же женственно красив, но при этом гречески атлетичен: в его широких утяжеленных плечах угадывается мощь будущего боксера. Голдинг дает еще один намек, заставляющий зрителей, разглядывающих Ральфа, вспомнить об античном боге: тело Ральфа, его волосы, его лицо светятся золотом: "*He [Piggy] looked critically at Ralph's golden body…"* – "Он [Хрюша] окинул критическим оком золотистое тело Ральфа."; *"He [Ralph] turned over, holding his nose, and a golden light danced and shattered just over his face".* – "Он [Ральф] зажал нос, перевернулся на спину, и по самому лицу заплясали золотые осколки света". Ральф напоминает то ли Диониса, чьи волосы светло-золотисты, то ли антагониста Диониса, златокудрого Аполлона, играющего на златострунной кифаре. У Еврипида прорицатель Тиресий, беседуя с Пенфеем, противопоставляет этих двух богов как два дополняющих друг друга жизненные начала. В любом случае, Ральфу еще предстоит определиться с выбором между хаосом (Дионисом) и порядком (Аполлоном). Но пока он далек от всяких размышлений. Ральф прыгает в воду, плавает, ныряет, затем, обновленный и посвежевший, вылезает на берег и выходит на сцену.

А сцена, удобные подмостки с кровлей, навесом и со скамейками, на которых будут сидеть актеры, уже готова: *"Here the beach was interrupted abruptly by the square motif of the landscape; a great platform of pink granite thrust up uncompromisingly through forest and terrace and sand any lagoon to make* ***a raised jetty*** *four feet high <…>. There was not enough soil for them to grow to any height and when they reached perhaps twenty feet they fell and dried, forming a criss-cross pattern pf trunks,* ***very convenient to sit on****. The palms that still stood made a green roof…".* – "Там плавный берег резко перебивала новая тема в пейзаже, где господствовала угловатость; большая площадка из розового гранита напролом врубалась в террасу и лес, образуя как бы **подмостки** высотой в четыре фута <…>. Пальмам не хватало земли, чтобы как следует вытянуться, и, достигнув футов двадцати роста, они валились и сохли, крест-накрест перекрывая площадку стволами, **на которых очень удобно было сидеть**. Пока не рухнувшие пальмы распластали зеленую **кровлю**."

Именно здесь, на этой площадке, на скамейках из пальм под зеленой кровлей будут разыгрываться ключевые эпизоды

трагедии. Так же, как и у Еврипида, с участием героев и обязательно – хора.

Хор необходим греческой трагедии. Он участвует в действии, наблюдает, комментирует, скорбит вместе со зрителями. Без него трагедии не получится. У Еврипида хор вступает на сцену во время пролога. Его участницы – спутницы Диониса, лидийские вакханки в длинных одеяниях с тирсами и короткими посохами в руках.

У Голдинга тоже появляется хор и открывает трагическое действо. На звуки рога, в который дует Ральф, приходят мальчики-хористы. Они одеты в черные просторные плащи-тоги, украшенные крестами, и шагают ровным строевым порядком, как эсэсовцы на параде. Через несколько глав они возьмут в руки деревянные копья (тирсы и посохи), размалюют лица и превратятся в охотников, диких вакхических безумцев, рвущих добычу и распевающих ритуальные песни.

Действие первое

Еврипидов Пенфей отказывается признать Диониса. Доводы Кадма, прорицателя Тиресия и, наконец, самого Диониса ему кажутся малоубедительными. Он полагается на собственный рассудок. Мир следует организовать рационально и навести в нем разумный порядок: Кадма и Тиресия, этих двух выживших из ума стариков, отчитать, вакханок – вернуть домой, а Диониса – связать. Но грозно звучат два загадочных предостережения, предвещающих трагедию:

“Не царь один повелевает людям!” – это объявляет Пенфею Тиресий, намекая, что в мире действуют не только человеческие законы.

> Ты сам не знаешь, что желает сердце;
> Ты сам не знаешь, что творит рука;
> Ты сам не знаешь, что ты есть и будешь…”[7]

Это говорит Дионис. Видимо, бога все-таки следует признать, равно, как и сложность человека и мира. Нельзя забывать о потаенных желаниях, о хаосе, который не приручить рассудком. Бог накажет гордеца: мир выйдет из– под контроля, и будущее сделается не совсем таким, каким его запланировали.

В одной из первых сцен “Повелителя мух” английские мальчики устраивают собрание и хором одобряют идею жить на острове по правилам, соблюдать разумный порядок, как это делают взрослые. (Правда, взрослые в этот самый момент ведут между собой очередную мировую войну и сбрасывают друг на друга атомные бомбы, но об этом новоявленные робинзоны как-то забывают.) Намечается строгий план жизни на острове, распределяются обязанности: поддерживать сигнальный огонь, строить шалаши, запасаться пресной водой, охотиться.

*“He <…> looked round the **sun-slashed** faces.*

«There aren't any grownups. We shall have to look after ourselves.» <…>

Jack was on his feet.

«We'll have rules!» he cried excitedly. «Lots of rules! Then when anyone breaks 'em-»”. —

“Он [Ральф] поднял голову и обвел взглядом обожженные лица.

– Взрослых здесь нет. Мы все должны решать сами. <…>

Джек вскочил.

– У нас будут правила, – крикнул он вдохновенно. – Много всяких правил. А кто их будет нарушать.”

Перевод, к сожалению, не фиксирует перекличку этой сцены с предыдущей, где Джек ударяет ножом по зеленой свечке. В обеих сценах используется глагол *“slash”* (резать, ранить): *“Jack **slashed** at one with his knife”, “**sunslashed** faces*”. Дело не только в том, что лица детей “обожжены”, но и в том, что на них уже лежит печать дикарского, животного жеста убийцы.

Но Ральф и Джек об этом не подозревают. Они рассуждают точно так же, как Пенфей. Предоставленное им девственное царство природы должно быть под контролем разума, на который следует положиться. И тотчас же в ответ, как и у Еврипида, звучит предостережение. На сцену выталкивают карапуза, который что-то испуганно бормочет. Хрюша переводит: “Он хочет знать, чего вы со змеем делать будете?” Еврипиду, чтобы открыть истину, сложность замысла, понадобились бог (Дионис) и прорицатель (Тиресий). Голдинг обходится младенцем. В конце концов, чьими еще устами глаголет истина? Хрюша – прагматик, нудный лавочник. И переводчик из него никудышный. Слова младенца следовало бы перевести иначе: *“Как вы собираетесь контролировать собственное бессознательное, злые силы, демонов природы, не подчиняющихся разуму?”*

Но… сомнения отброшены, и все бросаются собирать хворост для огня. Это первая попытка упорядочить хаотичный мир. Именно так и нужно начинать, если ты оказался волею судеб на необитаемом острове и замыслил покорить природу. Тот дикарь, который на заре истории добыл огонь трением палочек, по сути дела, открыл человечеству путь к цивилизованной упорядоченной жизни. Однако этот символический подтекст, даже если он тут есть, можно оставить без внимания: персонажи Голдинга разводят огонь, руководствуясь вполне практической целью – подать сигнал бедствия проходящим судам. Чтоб их заметили и спасли.

Любопытно, что Хрюша (прагматичный рассудок) отчего-то не разделяет всеобщего энтузиазма. Хотя, казалось бы… кому, как не ему, впору одобрять подобные начинания. “Совсем как дети малые”, – насмешливо кривится он и тяжело вздыхает. У Хрюши дурные предчувствия, и он понимает, что добром вся эта затея с костром не кончится.

Итак, разумные цели четко обозначены, а персонажи Еврипида и Голдинга приступили к их решительному осуществлению. Рассерженный Пенфей удаляется во дворец вслед за своей стражей и Дионисом, которого он приказывает связать; а голдинговские дети, охваченные восторгом, собирают огромную кучу хвороста и разжигают сигнальный огонь. Между этими

двумя сценами как будто нет ничего общего, кроме разве что какой-то абстрактной идеи, которой, в принципе, можно пренебречь. Однако похожей оказывается их развязка: Голдинг, избежав было громоздких и старомодных образов греческой трагедии, снова вынужден к ним вернуться. Давайте посмотрим, что у него в итоге получилось.

В “Вакханках” все идет в строгом согласии с жанром. Грозным громом звучит голос рассерженного Диониса. Земля содрогается от подземного гула (Еврипид обожает сценические эффекты), дворец Пенфея оглушительно трещит, пошатывается, и его охватывает столб пламени. Пенфей выходит из дворца и удивленно обнаруживает Диониса, уже не связанного и на свободе.

У Голдинга разведенный детьми костер превращается в жуткий, почти апокалиптический пожар. Огонь перекидывается на камни, ползет по листве, по кустам, завладевает лесом и едва не заглатывает весь остров. Испуганные дети, точно так же, как и персонажи Еврипида, видят разбушевавшийся пожар, слышат громыхание, страшный треск деревьев, взрывающихся как бомбы, и подземный гул, сотрясающий гору. Все эти образы взяты у Еврипида:

“*Beneath the dark canopy of leaves and smoke the fire laid hold on the forest and began to gnaw. Acres of black and yellow smoke rolled steadily towards the sea. At the sight of the flames and the irresistible course of the fire, the boys broke into shrill, excited cheering. The flames, as though they were a kind of wild life, crept as a jaguar creeps on its belly toward a line of birch-like saplings that fledged an outcrop of the pink rock* <…>. *The separate noises of the fire merged into a drum-roll that seemed to shake the mountain*”. – “Под темным покровом дыма и листвы огонь подкрался, завладел лесом и теперь остервенело его грыз. Акры черного и рыжего дыма упрямо валили к морю. Глядя на неодолимо катящее пламя, мальчики пронзительно, радостно завизжали. Огонь, будто он живой и дикий, пополз, как ползет на брюхе ягуар, к молодой, похожей на березовую поросли, опушившей розоватую наготу скал <…>. Треск огня дружно ударял в уши барабанным боем, и гору от него будто бросало в дрожь”.

В обоих текстах, в трагедии и в романе, силы, приводящие мир в движение, оказываются могущественнее человека. У Голдинга стремление их сдержать и упорядочить дикую жизнь, стремление героическое и больное, приводит ровно к обратному результату. Стихия огня, первозданная сила жизни, порождающая все вещи и их обратно заглатывающая, рожденная божественным оком солнца (костер разжигают Хрюшиными очками, ловящими

лучи) – эта стихия вырывается на свободу, готовая поглотить человека, освободившего ее по собственной дурости. Усилие, за которым, казалось бы, стоит разумная цель – спастись, едва не приводит к катастрофе.

Интересно, что финальная сцена “Повелителя мух” отчасти повторяет этот еврипидовский по духу эпизод из второй главы. Охотники снова подожгут остров, теперь уже не случайно, а специально, но с противоположной целью – не спасти(сь), а убить, не ради жизни, а ради смерти. Они попытаются выкурить из лесу Ральфа на открытое пространство, где его легче будет добить копьями. Но их усилия парадоксальным образом снова приведут к совершенно другому результату – их спасут. Дым от огня увидят с военного корабля, оказавшегося поблизости. Пытаясь спастись, персонажи едва не погибнут. Пытаясь убить и поджигая собственный остров с четырех сторон, они спасутся: мир Голдинга экзистенциалистски абсурден и всегда готов опровергнуть любые человеческие смыслы.

Сцена лесного пожара в “Повелителе мух” ставит ту же цель, что и аналогичная сцена у Еврипида: предостеречь человека от фатальной ошибки считать себя хозяином мира и своей судьбы. Боги уже рассержены. Дионис постепенно начинает терять терпение, а демиург Голдинга оглядывает обитателей острова недобрым солнечным взглядом: *“Sun gazed down like an angry eye”*. – “Солнце злым глазом глядело вниз”. Но пока боги не готовы окончательно уничтожить людей и предоставленный им мир: дворец Пенфея и коралловый остров остаются почти не поврежденными.

Единственное, что здесь повреждено, – это сознание человека, куда боги Еврипида и Голдинга проникают почти беспрепятственно. Они начинают, как часто бывает в античных трагедиях, играть со своими беспомощными жертвами, то затемняя их рассудок и являя немыслимое, то просветляя его и возвращая миру прежний понятный облик.

Точно так же поступает с Пенфеем Дионис. Он насылает на строптивого царя безумие, и тот сначала связывает быка, думая, что перед ним – пленник, а затем мечется по дворцу, пытаясь потушить пожар. И бык, и пожар, и землетрясение – на самом деле его галлюцинации. Но вот игра закончена. Бог продемонстрировал могущество природной силы, явив человеку чудо. Пенфей приходит в себя и видит, что все осталось прежним – и дворец, и ворота, – только вот пленник каким-то чудом оказался на свободе. “Бред! Безумие!” – горячится он. Морок рассеялся, мир сделался понятным, и к герою вернулся холодный рассудок, убежденность в том, что жизнь логична. Чудеса, тайны

он отвергает. Они для него – абсурдный бред и потому не стоят внимания.

В “Повелителе мух” пожар уже не призрачный, а реальный, разве что метафорически раскрашенный испуганным детским воображением. Огонь видится детям то белкой, то змеей, то ягуаром. Но проходит время, и обитатели острова, так же как и персонажи Еврипида, попадают во власть призрачных видений и галлюцинаций. Днем, когда ничто не предвещает фантазийности и солнце разума ярко светит, они видят странные картины: “Странные вещи творились на острове в полдень. Слепящее море вздымалось, слоилось на пласты сущей немыслимости; коралловый риф и торчавшие кое-где по его возвышеньям чахоточные пальмы взмывали в небо, их трясло, срывало с места, они растекались, как капли дождя по проводу, множились, как во встречных зеркалах. А то земля вдруг вставала там, где никакой земли не было, и тут же на глазах у детей исчезала, как мыльный пузырь”. Галлюцинации заполняют сознание новых робинзонов, укротителей дикой жизни, подавляя их волю. Природные силы утверждают над ними свою власть, завораживают их, открывая тайны, неподвластные рассудку. Прагматичный Хрюша упорствует, повторяя ошибку Пенфея. “Бред!” – объявляет Пенфей, обращаясь то ли к Дионису, то ли к самому себе. “Миражи…” – бросает детям научно мыслящий Хрюша, для которого в природе нет загадок. Дети привыкают к миражам и перестают их замечать: они “привыкли к этим чудесам и их не замечали, как не замечали таинственных дрожащих звезд”. Звезды в данном случае выступают в роли богов, играющих с людьми; люди при этом игнорируют их присутствие и таинства (*mysteries*), к которым боги пытаются их приобщить.

Действие второе и действие третье

Дальнейшие события романа Голдинг также выстраивает, строго следуя еврипидовой трагедии. Вакханки, покинувшие Фивы и своего царя, с тирсами в руках беснуются среди лесов и полей, поклоняясь богу Дионису и оглашая окрестности вакхическими песнями. Они прогоняют пастухов, пытающихся им мешать, и рвут на куски домашних животных. В “Повелителе мух” происходит почти то же самое. Английские мальчики один за другим покидают своего вождя Ральфа, подобно тому как женщины Фив уходят из города, оставив Пенфея. Сначала удаляется Джек, потом – хор, а потом – все остальные. Им надоедает рассудочный распорядок жизни, навязанные правила и законы. Ральф остается наедине с практическим рассудком (Хрюшей), как и царь Пенфей. (К этой компании Голдинг присоединит христоподобного Саймона, но у того свой, особый путь.) Таким образом, происходит символический разрыв сознания и бессознательного. После удачной охоты, потерзав плоть жертвенных животных, вакханты кораллового острова, подозрительно напоминающие фиванских вакханок, устраивают ритуальные танцы с песнями, потрясая деревянными копьями-тирсами. Сама собой из страха перед неизвестным рождается новая религия и новый бог – Змей (или Зверь), эмблема дьявола или Диониса. Теперь племя всякий раз после удачной охоты будет приносить ему жертву, дар – свиную голову.

Есть еще одна психологическая деталь, объединяющая трагедию Еврипида и роман Голдинга. Новым богом и его таинствами соблазняются отнюдь не только вакханки и охотники Джека, но и те, кто им противостоит: Пенфей и Ральф. Пенфей ненавидит нового бога, его таинства, и тем не менее они влекут его к себе. Обнаженные женские тела, разгоряченные страстью, будоражат его воображение. Именно поэтому, когда лукавый Дионис, уготавливая Пенфею ловушку, предлагает ему “пойти и посмотреть” на вакханок, он тотчас же соглашается. В свою очередь Ральф, сидя на берегу, легко поддается уговорам Хрюши пойти и посмотреть, что делает племя на другом конце острова. Это интересно и соблазнительно. Еще раньше, в седьмой главе романа, Ральф неожиданно для себя оказывается вовлечен в охоту на свиней. Если прежде он относился к охоте с безразличием разумного цивилизованного человека, то теперь ритуал охоты увлекает и соблазняет его. Он захлебывается от восторга, рассказывая, как попал копьем в свою жертву, и с удовольствием принимает участие в ритуальной игре, которую затевает Джек.

Охота, убийство, танец, взывающий к новому богу, влекут к себе Ральфа– Пенфея помимо его собственной воли и ломают решимость любой ценой сохранить рассудок. Но экспериментировать подобным образом, перешагивать границу, разделяющую цивилизованное сознание и сознание первобытное, небезопасно. Вскоре персонажи Еврипида и Голдинга поплатятся за это сполна.

Действие четвертое

Ключевую сцену трагедии Еврипида, сцену убийства Пенфея, которого вакханки по ошибке приняли за жертвенного льва, Голдинг в своем романе для пущей убедительности воспроизводит целых три раза. В первом случае в роли убитого и расчлененного Пенфея выступает визионер и пророк Саймон. Он является к дикарям со своими откровениями в самый неподходящий момент: племя, охваченное дионисийским безумием, поет и танцует. Саймона никто не слышит и не узнает. Его, как и Пенфея, принимают за зверя, терзают и в итоге убивают.

Второй жертвой новых вакхантов становится Хрюша, персонаж, много более близкий рассудочному Пенфею, нежели мистик Саймон, и более внятно ассоциирующийся с образом жертвенного животного – свиньи. Хрюша попытается осуществить то, что только задумал и не смог сделать Пенфей, – отрезвить безумцев силой рассудка. Но и он, так же как его греческий прототип, погибает. Третьей жертвой оказывается Ральф. Вакханты его преследуют, нагоняя первобытный страх, заставляя уподобиться им самим и одновременно животному, жертвенной свинье, ищущей убежище в зарослях среди лиан. Следует длинная сцена преследования, бегства, кровавых стычек с дикарями. Но в тот момент, когда кровавая развязка вот-вот совершится, начинается последнее действие трагедии. Самое короткое.

Действие пятое. Deus ex machina

У Еврипида вакханки под предводительством матери Пенфея Агавы радостно возвращаются в Фивы. Агава приглашает всех полюбоваться трупом своего сына, думая, что это убитый ею лев. Выходит старый Кадм, ужасается и заставляет Агаву узреть и понять страшную истину. Затем следует их скорбный плач. И наконец Еврипид использует свой излюбленный эффектный прием *Deus ex machina* (Бог из машины). Суть этого приема, вполне традиционного для греческой трагедии, заключается в том, что, когда конфликт между сторонами на сцене неразрешим, с неба (на самом деле из специальной машины) появляется бог и расставляет все по своим местам. В “Вакханках” с небес во всем своем божественном величии спускается Дионис. Он объявляет вину Пенфея, его наказание и открывает героям их будущее.

Голдинг берет у Еврипида в первую очередь сам прием *Deus ex machina.* Загнанный охотниками, Ральф кубарем выкатывается из леса прямо под ноги морскому офицеру. Взрослые оказались рядом, а вместе с ними – правила поведения, разум и все атрибуты цивилизации: кровавой развязки не будет. Морской офицер появляется так же, как бог из машины у Еврипида, как высшее существо, как спасение и в тот самый момент, когда кажется, что конфликт остановить невозможно. Далее следует отрезвление и плач детей. Голдинг меняет местами последовательность событий. У Еврипида сначала герои трезвеют и плачут, а уж потом появляется бог и все объясняет. Есть здесь и более серьезное несовпадение. У Голдинга “бог из машины” пародиен и запредельно глуп, что невозможно для греческой трагедии. Процитируем этот эпизод еще раз, теперь уже вместе с оригиналом:

“«I should have thought that a pack of British boys – you’re all British aren’t you? – would have been able to put up a better show than that – I mean».

«It was like that at first, – said Ralph, – before things».

He stopped.

«We were together then».

The officer nodded helpfully.

«I know. Jolly good show. Like the Coral Island»”.

“– Казалось бы, – офицер прикидывал предстоящие хлопоты, розыски, – казалось бы, английские мальчики – вы ведь все англичане, не так ли? – могли выглядеть и попристойней.

– Так сначала и было, – сказал Ральф, – пока…

Он запнулся.

– Мы тогда были все вместе.

Офицер понимающе закивал:

– Ну да. И все тогда чудесно выглядело. Просто «Коралловый остров»”.

Бог из машины ничего не понял. Он возвращает нас к иллюзиям первых страниц романа. Офицер обвиняет детей в том, что они не смогли соответствовать оптимистической робинзонадной модели Баллантайна, и вдобавок несет националистический бред, вполне в духе автора “Кораллового острова”. Взглянем на текст оригинала. Дважды офицер повторяет слово “*show*”. Оно здесь является ключевым. На самом деле офицер говорит вот что: “Не тот вы мне, детки, спектакль показали, ох, не тот!”

Ну что тут скажешь. В ответ можно только замолчать, а потом вспомнить все и разрыдаться. Перевод Е. Суриц очень точно передает эту сцену, поэтому обойдемся без оригинала: “Ральф стоял и смотрел на него как немой. На миг привиделось – снова берег опутан теми странными чарами первого дня. Но остров сгорел, как труха. Саймон умер, а Джек… Из глаз у Ральфа брызнули слезы, его трясло от рыданий <…>. Голос поднялся под черным дымом, застлавшим гибнувший остров. Заразившись от него, другие дети тоже зашлись от плача. И, стоя среди них, грязный, косматый, с неутертым носом, Ральф рыдал над прежней невинностью, над тем, как темна человеческая душа, над тем, как переворачивался тогда на лету верный мудрый друг по прозвищу Хрюша”.

Трагедия *(show),* разоблачившая литературные утопии старых романистов, завершилась, и законное стремление человеческого рассудка управлять природой потерпело фиаско. *“Life is scientific*…” Повторяйте эту формулу по многу раз как заклинание, и в какой-то момент миром начнут управлять странные силы, а вместе с ними – колдуны и маги.

Формула вдохновения
О поэме Томаса Стернза Элиота “Бесплодная Земля”

В поэтическом клубе

Долгое время я пребывал в уверенности, что настоящая современная поэзия – развлечение сугубо элитарное. Что ее сочиняют исключительно интеллектуалы, а читают главным образом преподаватели и студенты философских факультетов. Да и то не все подряд, а самые продвинутые. Я часто ходил на вечера наших интеллектуальных поэтов. Сидел, слушал, как кто-нибудь из них подолгу верлибрами пересказывает очередной недавно переведенный семинар Жака Лакана или жонглирует экзотическими размерами, прочитав о них в книге Михаила Гаспарова. После каждого чтения всякий раз имела место дискуссия, и выступавшие почему-то, как правило, ругали Пушкина и Пастернака, а Мандельштама и Вагинова, наоборот, хвалили. Себя все эти люди гордо именовали представителями “бронзового века русской поэзии”. Еще у них была премия, которую они друг дружке выдавали за новаторство и интеллектуальный поиск. Ходить на ее вручение было тоже интересно и поучительно.

Но потом мне почему-то все это надоело. А привычка слушать поэзию осталась. И вот я решил изменить своим прежним вкусам и посетить вечер “обычных” поэтов, неверлибристов, тех, кто еще по старой памяти рифмует стихи и соблюдает традиционные размеры.

И тут выяснилось, что это целый мир! Да какой там мир! Вселенная. Состоящая из множества галактик. Куда там десяти верлибристам! Оказалось, здесь есть всё, чего душа пожелает, – ходи туда хоть каждый день: и клубы, и целые театры поэтов, и конкурсы, и премии, и даже квартирники (для тех, у кого с клубами и театрами что-то не задалось). В Интернете я отыскал статистику: оказалось, что в одном только Петербурге более семи тысяч человек называют себя поэтами. Да у нас, наверное, водопроводчиков и того меньше. Тут уж впору говорить о настоящем, серьезном поэтическом Ренессансе…

В общем, я собрался с духом и пошел в один такой поэтический клуб. Интерьер мне сразу понравился. Голые, разрисованные стены. Зал небольшим квадратом. Сбоку – барная стойка. Посредине, одна за другой, – длинные деревянные лавки. В дореформенной России на таких лавках пороли крепостных слуг. А теперь тут народ с пивом. Надо полагать, поэтическая молодежь. Под ногами грязно, наплевано шкурками семечек. Зато есть сцена с микрофоном и профессиональным освещением.

Но вот вечер начался. На сцену выбежал двадцатилетний поэт

женского пола, в брючках, в пиджачке и начал читать стихи про любовь. С жаром и страстью.

У меня, как только все началось, сразу возникло ощущение, что я такие стихи где– то уже слышал. Или читал. Напомнило то ли молодого Асеева, то ли позднего Тихонова – я не разобрался.

Дочитав и отдышавшись, поэтесса ответила на вопросы. В частности, сказала, что почти ничего в детстве не читала, “никаких книг там или стихов”, а тут год назад вдруг “раз, и проперло”. Так она прямо и выразилась. Везет же некоторым, подумалось мне. А вот Хемингуэй подолгу сидел и мучился, часами ничего из себя выжать не мог. Поэтесса еще сообщила, что пишет всегда “прямо от себя, из души”. Молодежь встретила эту новость бурными аплодисментами.

Вышел другой поэт, уже мужского пола, но стихи читал такие же. На вопрос из зала, “от себя ли он пишет или кому-нибудь подражает”, гордо сказал, что “от себя” и “по вдохновению”. Потом вышел третий, четвертый, пятый… И каждый говорил, что сочиняет “от себя” и работает в своей индивидуальной манере. Слушать это было странно, потому что возникало совсем другое ощущение: будто стихи всем этим поэтам пишет кто-то один.

Поэтическая теория: индивидуальность и традиция

Сидя на лавке, я вдруг вспомнил Томаса Стернза Элиота, нобелевского лауреата, поэта и критика, которым мне когда-то доводилось заниматься. Элиот, в отличие от этих, почему-то всегда стеснялся признавать собственную поэтическую оригинальность и всегда утверждал, что он – всего лишь скромный продолжатель давно уже существующей литературной традиции.

Во всем этом заключен поразительный парадокс. Чем больше ты стремишься в искусстве отстоять свою оригинальность, чем более ты искренен – тем больше впадаешь в пошлость и в избитые штампы. И наоборот, следуя заветам литературных предков, встраиваясь в традицию, ты почему-то обретаешь в поэтическом языке неповторимую индивидуальность. Так обычно рассуждают эстетические консерваторы, упрямые реакционеры, но чаще всего они оказываются правы. “Чем яснее слышны в голосе поэта голоса его литературных предшественников, тем больше он индивидуален”, – написал однажды Элиот в одном из своих программных эссе.

Я не буду подробно распространяться о его биографии, об этапах его творческого пути. На эту тему существует масса научной и справочной литературы. Отмечу лишь какие-то основные моменты. Томас Стернз Элиот (1888–1965) родился и учился в США, но состоялся как поэт, критик и драматург в Великобритании. Он был автором поэм, составивших ему мировую славу: “Бесплодная Земля”, “Пепельная среда”, “Четыре квартета”. Как критик и теоретик литературы, он тоже сделал немало, открыв и обозначив несколько ключевых направлений в науке о литературе.

Либералы и левые интеллектуалы считали Элиота реакционером. Он критиковал дух европейского Ренессанса, отвергал романтические штампы, брезгливо морщился, встречая либеральные идеи. Сам себя он называл “католиком в религии, монархистом в политике и классицистом в литературе”. Уже в своих первых статьях он выступал против “субъективности” в искусстве, против непосредственного самовыражения и “вдохновенного” слова, отстаивая идею “безличной поэзии”.

Элиот не то чтобы совсем отвергал вдохновение. Он, скорее, не допускал этого термина, но в самом феномене как раз стремился разобраться, точнее, его аналитически “разобрать”.

Творческий порыв, та сила, которая подталкивает поэта, в понимании Элиота, создается “чувством истории”, когда предшествующая литература ощущается как единовременный ряд. Чувство истории, как правило, чаще всего является нам неосознанно. Мы не понимаем, отчего вдруг у нас в голове рождаются такие яркие, сильные образы и отточенные фразы. Но это, считает Элиот, нужно обязательно выяснить. Необходимо понять, что ты не сильно оригинален. Что для того, чтобы твой взгляд на вещи сделался именно таким, культура должна пройти какие-то этапы. Что едва только ты раскрываешь рот, как тут же, не задумываясь, и совершенно неосознанно принимаешься кого–то цитировать. Хотя на первый взгляд со стороны и на свой собственный взгляд, ты как будто бы говоришь от своего имени. Но в твоей речи тем не менее сквозят обороты, придуманные Державиным, Пушкиным, Достоевским. Поэт цитирует всегда и особенно тогда, когда он якобы пишет “от себя”. Элиот призывает употребить критическое усилие. Писать более осознанно, понимая, кому ты в данный момент своей поэтической речи отдаешь дань.

Человек – собственность языка и культуры. Если я смотрю на море, я вижу не то, что в нем есть на самом деле, а то, что я о нем знаю, то есть так, как меня научила видеть море культура. В моей голове за секунду прокручиваются полотна художников-маринистов, фильмы о пиратах и чьи-нибудь стихи. Но я не отдаю себе в этом отчета. Так вот, с точки зрения Элиота, его нужно всегда себе отдавать. Если ты, конечно, хочешь стать настоящим писателем. Нужно разложить возникающее чувство на составляющие, еще раз над ними подумать, их перетасовать. Именно тогда восприятие станет острым и индивидуальным.

“Бесплодная Земля”: первое приближение

Теперь попробуем посмотреть, как эти идеи реализовались на практике. Хотя, скорее, было совсем наоборот: поэтическая практика привела Элиота к подобным выводам. Но, так или иначе, мне теперь интересен творческий процесс, который Элиот представляет в своих стихах раскрытым, распахнутым, разложенным на этапы и элементы. Обратимся к небольшому отрывку из его поэмы “Бесплодная Земля”.

“Бесплодная Земля” (1921) невелика по размеру, что-то около четырехсот строк, но сложна для чтения, поскольку чрезвычайно уплотнена большим количеством цитат и разных косвенных намеков на литературные памятники прошлого.

Это апокалиптическая картина Европы, сконцентрировавшейся в мегаполисе, где обитают живые мертвецы, куклы-автоматы, механически выполняющие повседневные ритуалы. Причина такого бедственного состояния жизни – в утрате религиозного чувства, в гуманистической и либеральной подмене идеи Бога сугубо человеческими ценностями. Уже не Христос, а человеческое “Я” оказывается мерой всех вещей, целью жизни, целью истории. И в результате подобной подмены личность замыкается в собственных пределах, утрачивая понимание добра и зла. Потеряв религиозное чувство, человек теряет связь с почвой, с основаниями культуры, в которой он существует, и становится космополитом, номадом, духовным кочевником.

Сама европейская культура видится Элиоту постапокалиптической бесплодной пустыней. Ее традиции, некогда наполненные жизнью, осквернены гуманизмом и романтическим разгулом чувственности. Теперь она – набор обломков прошлого, громоздящихся друг на друге памятников, никак не связанных друг с другом и чувством жизни. В будущее повествователь поэмы смотрит без особого оптимизма. Мир на его глазах постоянно проходит все календарные стадии (весна – лето – осень – зима), умирает и вновь возрождается в то же самое состояние смерти. Если что и возрождается в этом мире – то греховность и чувственность.

Однако обратимся к самому тексту. Я выбрал небольшой фрагмент, финал первой части поэмы:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him crying
“Stetson!
You who were with me at the ships at Mylae!
That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,
Or with his nails he’ll dig it up again!
You! hypocrite lecteur! – mon semblable, —
mon frère!”

Призрачный город,
Толпы в буром тумане зимней зари,
Лондонский мост на веку повидал
столь многих,
Никогда не думал, что смерть унесла
столь многих.
В воздухе выдохи, краткие, редкие,
Каждый под ноги смотрит, спешит
В гору и вниз по Кинг-Уильям-стрит
Туда, где Сент-Мэри Вулнот часы отбивает
С мертвым звуком на девятом ударе.
Там в толпе я окликнул знакомого: “Стетсон!
Стой, ты был на моем корабле при Милах!
Мертвый, зарытый в твоем саду год назад,—
Пророс ли он? Процветет ли он в этом году —
Или, может, нежданный мороз поразил
его ложе?
И да будет Пес подальше оттуда, он друг человека
И может когтями вырыть его из земли!
Ты, *hypocrite lecteur! – mon semblable, —*
mon frere!”[8]

Нетрудно догадаться, что перед нами урбанистическая зарисовка, сценка, в которой говорящий сам немного поучаствовал.

Итак, что же мы имеем? Зимнее утро, коричневый туман и Лондонский мост, через который идет, вернее, даже не идет, а течет, наподобие черной реки, толпа людей.

Если вы когда-нибудь бывали в Лондоне и около восьми часов утра появлялись в районе Лондонского моста, то вы наверняка знаете, что это за люди. Это клерки, которые работают в деловой части Лондона, офисные работники, одинаково одетые и одинаково причесанные. Со времен Элиота здесь мало что изменилось – разве что прически и фасон одежды. У Элиота клерки вздыхают, и, занятые своими мыслями, каждый смотрит себе под ноги.

Надо заметить, что вся эта картинка обладает удивительной документальной точностью и достоверностью. Все, что упоминает Элиот, реально существует: Лондонский мост, улица Кинг-Уильям, которая его продолжает, а также готическое здание церкви Сент-Мэри Вулнот, где часы на девятом ударе бьют чуть громче обычного. Ощущение бытовой конкретности происходящего усиливается, когда лирический герой узнает в толпе старого однополчанина Стетсона и окликает его. Потом задает ему странные вопросы о трупе, который тот зарыл в саду, и дает ему еще более странный совет – держать Пса подальше. Завершают всё французские слова, обращенные к нам, к читателям, причем несколько оскорбительные: мы еще ничего не сказали по поводу текста, а нас уже почему-то обозвали “лицемерами”.

Символический смысл сцены разгадать нетрудно, тем более что он сам собой проявляется в депрессивном состоянии рассказчика, лирического героя и траурно-торжественной интонации, которой подчинена его речь. *“Unreal City”*, по-видимому, намекает на “тот свет”, где обитают призраки. Зима – сцена разворачивается именно зимой – время летаргии, символической смерти, физической или духовной. Утро, обновляющее жизнь, ровным счетом ничего не меняет. Мир если и возрождается, то, судя по этой сцене, исключительно в новую фазу смерти. Туман – элемент декорации, штамп, по которому обычно узнают Лондон и Англию. Если уж в каком-нибудь тексте возникает Альбион, то он наверняка будет туманным. Но здесь туман скорее всего предстает как нечто большее, как символ, особенно популярный в романтической литературе и живописи, который обозначает пограничное состояние мира, состояние между смертью и жизнью. Ландшафт, окутанный туманом, означает, что мир еще не проснулся, не выделился из области небытия, не материализовался окончательно. Мост – возможно, путь, человеческое существование, протянутое из мира живых в

царство мертвых. Река, текущая под ним, т. е. Темза, и река из людей, текущая по нему, вероятно, должны вызывать ассоциации с легендарными реками, отделяющими мир живых и мир умерших: со Стиксом и Ахероном.

Таким образом, из всего этого легко умозаключить, что Элиот, изображая повседневный мир, обычное лондонское утро, в то же время показывает нам, что это не что иное, как подземное царство, Ад, Аид, где обитают души умерших.

“Бесплодная Земля”: из чего складывается вдохновение?

Теперь попробуем изменить ракурс нашего чтения. При пристальном вглядывании в этот текст умудренный читатель тотчас же различит в нем мозаику: текст катастрофически распадается на цитаты из разных литературных источников.

Собственно говоря, сам Элиот указывает нам на них в своих комментариях к поэме. Каждая цитата – своего рода портал, который открывает путь в иное, уже не элиотовское художественное измерение. Она отсылает к произведению, откуда она заимствована, и требует от нас, читателей, чтобы мы это произведение вспомнили. Таким образом, чужое произведение оказывается в тексте Элиота свернуто в одну фразу или даже в слово, которое благодаря этому обретает невероятную силу, мощную смысловую наполненность. Элиот тем самым потрошит свое чувство настоящего и одновременно текст, который это чувство заключает. Он показывает, каким образом, из каких частей оно составилось, как в его речи, речи человека родом из 1910-х, пробудились голоса его литературных предков: Данте, Джона Уэбстера и Бодлера.

“ *Unreal city* ” (“Призрачный город”) – фраза, заимствованная Элиотом, по его собственному признанию, из стихотворения Шарля Бодлера “Семь стариков”. Это урбанистический текст поэтического сборника “Цветы зла” (раздел “Парижские картины”). У Бодлера лирический герой вполне сродни герою Элиота. Он тоже разгуливает по городу, который видится ему Адом. Прогуливаясь, окруженный со всех сторон бурым туманом, он вдруг видит зловещие фигуры семи стариков. Они – само зло, воплощение семи смертных грехов. Охваченный ужасом, герой бежит, чувствуя, как зло пробуждается в нем самом.

У Бодлера Элиот также заимствует в свой текст толпу людей, похожую на реку и бурый туман.

Напомню, что бодлеровские “Цветы зла” – это своего рода “Божественная комедия” Данте образца XIX века, с той лишь разницей, что Бодлер ограничивается кругами Ада и не отправляет своих персонажей созерцать Любовь и Божественный свет. Элиот, похоже, это учитывает, потому что рядом с цитатами из Бодлера ставит цитаты из Данте. В тексте, таким образом, начинает звучать голос еще одного “литературного предка”.

Фраза “I *had not thought death had undone so many*” (“Никогда не думал, что смерть унесла столь многих”) заимствована Элиотом

из III песни “Ада” (“Ад”, III, 55–57). Данте, ведомый Вергилием, произносит эти слова, когда видит в преддверии Ада великое множество душ. Вергилий объясняет ему, что это – ничтожные (“взгляни – и мимо”), то есть люди, не совершавшие в своей земной жизни ни добра, ни зла. Они не принадлежат по-настоящему миру теней, так как судить их и казнить не за что, но и Рай, в свою очередь, от них отворачивается.

Следующая строчка – еще одна цитата из “Божественной комедии”: *“Sighs, short and infrequent were exhaled*”. – “В воздухе выдохи, краткие, редкие”. Это фраза из IV песни “Ада”, где Данте попадает в Лимб и встречает души людей, не знавших Христа.

Таким образом, взгляд рассказчика-наблюдателя в “Бесплодной Земле” дробится на составляющие; он подготовлен опытом Бодлера, Данте и их риторикой. В современном мегаполисе открывается Ад парижских улиц Бодлера и Ад Данте. А литературными прототипами нынешних клерков становятся бодлеровские злодеи и души умерших из “Божественной комедии”, тех, кто при жизни был ничтожен или не знал Христа.

Фраза *“With a dead sound on the final stroke of nine*” (“С мертвым звуком на девятом ударе”) – еще одна аллюзия, теперь уже на смерть Христа: девятый час – час смерти Спасителя (Лука; 23:44). Христос мертв для современных людей, так как перестал быть мерой их жизни, их истории.

Окрик “Стетсон!”, обращение к знакомому, которого герой узнает в толпе, – это едва уловимый элемент довольно-таки едкой сатиры. “Стетсон” – не имя, а модный бренд того времени. Крикнуть “Стетсон!” – это все равно что крикнуть “эй ты, пальто!”, только гораздо обиднее. Потому что личность стирается даже не до уровня предмета, как у Гоголя в “Невском проспекте”, а до уровня какой-то симуляции, обозначения любимого товара. Впрочем, для нас не секрет, что современный человек настолько любит бренды, что ему вполне логично присвоить бренд в качестве имени. Если ты признаешь только одежду “*Adidas*” и днем и ночью думаешь только о ней, покупаешь только ее, то почему бы, в самом деле, тебя не назвать *“Adidas”?* Это будет гораздо точнее, чем, скажем, “Коля”, или “Вася”, или “Джон”.

“Стетсон”, как мы узнаем из текста, воевал вместе с рассказчиком “Бесплодной Земли”. Причем не под Верденом, что было бы логичнее – все-таки поэма сочинялась во время Первой мировой войны, – а несколько тысяч лет назад, при Милах, т. е. в одной из войн между Римом и Карфагеном. Здесь в отношении к современности, помимо Бодлера и Данте, проступает очень древний исторический опыт.

Еще один “геологический” пласт вдохновения – цитата из

трагедии английского драматурга, младшего современника Шекспира, Джона Уэбстера “Белый дьявол”:

Oh, keep the Dog far hence, that's friend to men
Or with his nails he'll dig it up again!

(И да будет Пес подальше оттуда,
он друг человека
И может когтями вырыть его из земли!)

Элиот почти дословно цитирует Уэбстера, если не считать только, что у того фигурирует не собака, а волк. Возможно, это потому, что Элиот обнаруживает в своем чувстве современности еще один элемент – египетскую мифологию. У египтян в образе собаки представлен Анубис, покровитель мертвых, который помог Изиде собрать останки Озириса.

“Проросший мертвец”, пожалуй, отсылает к самым древним истокам культуры, проступающих в современной оптике, – к ритуалу. Точнее, даже не к самому ритуалу, а к представлению о нем, которое Элиот усвоил из многотомного сочинения “Золотая ветвь”, написанного английским антропологом Джорджем Фрэзером. Фрэзер описывает разные ритуалы и сводит их к одной формуле, ритуалеме умирающего/воскресающего бога растительности. Строки Уэбстера, проступившие в тексте, обнаруживают таким образом свою ритуальную основу. Зачем они нужны в поэме, догадаться несложно. Герой Элиота стремится нас убедить, что всякое возрождение в современной жизни, конечно, возможно, но бессмысленно и необязательно, ибо это возрождение затронет лишь плоть жизни, ее материю.

Финальные французские слова *“You! Hypocrite lecteure, mon semblable, mon frere*” (“Ты! Лицемерный читатель, мой двойник, мой брат!”) – снова цитата из Бодлера, из поэтического предисловия к “Цветам зла”. Лирический герой, персонаж “Цветов зла”, как мы видим, обращается к читателю, называет его своим братом, давая понять, что читатель может смело считать себя одним из персонажей.

Итак, мы рассмотрели опыт восприятия современности, вдохновенное ощущение настоящего, ощущение, которое Элиот разлагает на составляющие элементы. Он последовательно показывает, как культура, накапливая пласт за пластом, прорастая и развиваясь, приходит к современному чувству жизни, современному языку, сохраняя в нем свои следы. Эти следы можно перечислить: ритуал, египетская мифология, римская

история, Средневековье (Данте), Ренессанс-Барокко (Уэбстер), XIX век (Бодлер).

Таким образом, перед нами фактически разоблаченное вдохновение, проверенный и перепроверенный изначальный творческий импульс. Элиот отвечает, пожалуй, на самый важный вопрос, освещая то, что всегда казалось потаенным: как на самом деле рождаются стихи. И это делает его не только великим поэтом, но и великим учителем.

Невыразимость кошмара
О рассказах Амброза Бирса

Военные рассказы американского писателя Амброза Бирса (1842–1914?) в конце позапрошлого века до смерти пугали чопорных калифорнийцев. Пугали фигурами какого-то странного, еще незнакомого литературе кошмара, совсем не готического, к которому все уже привыкли, а почти бытового, но при этом не менее чудовищного. Да и у многих из нас, видавших виды, переживших в уютных креслах кинозалов голливудскую индустрию возвышенного ужаса, рассказы Бирса могут вызвать оторопь. Точнее, невозможную иллюзию погружения в самое сердце тьмы и липкого страха, где пресекается всякая членораздельная речь и заканчиваются детские игры в искусство. Амброз Бирс предугадал все возможные изводы, силовые линии американской военной прозы XX века. Не случайно каждое новое поколение писателей о войне, начиная с современников Хемингуэя, всякий раз заново переоткрывало Бирса. Он неизменно оказывался актуальным, созвучным, казалось бы, совершенно новой интонации и новому чувству жизни.

Выходец из фермерского захолустного Огайо, Амброз Бирс уже в восьмидесятые годы ураганом ворвался в безмятежный мир Сан-Франциско. Энергично трудясь на ниве журналистики, ведя постоянные колонки в модных еженедельниках, он снискал себе славу интеллектуального деспота, законодателя литературных вкусов, поэта со свифтовским темпераментом, дерзкого разоблачителя политических демагогов и коррупционеров. К этому моменту за плечами Бирса уже были и гражданская война – он служил в пехоте северян, – и журналистская работа, сначала в Англии, потом в США, и многолетняя весьма интенсивная литературная деятельность. Восьмидесятые и девяностые годы, проведенные в Калифорнии, стали для него, пожалуй, самыми продуктивными. Он опубликовал два сборника рассказов, “В гуще жизни” (1891) и “Может ли это быть” (1893), роман, написанный в соавторстве, сборник сатирических стихов и несметное количество очерков. В Вашингтоне, куда Бирс перебирается в начале девяностых, его талант, по единодушному суждению биографов, начинает заметно остывать. Проза Бирса теряет остроту и былой накал.

Обстоятельства гибели Бирса, точнее, его исчезновения стали одной из загадок американской литературной истории и обросли бесконечными художественными домыслами, как это в подобных

случаях водится. В 1913 году Бирс едет на юг США посетить места былых сражений, вероятно, чтобы предаться воспоминаниям или, что скорее всего, собрать материал для новых текстов. А затем отправляется в вечно неспокойную Мексику, где в тот момент полыхает гражданская война. Здесь его следы окончательно теряются. Известно лишь, что 26 декабря 1913 года Бирс пишет свое последнее письмо, уведомляя адресата, что он “устремляется в неизвестном направлении”. Каким именно было это направление, остается только гадать. Бирс “пропал без вести”, повторив судьбу персонажа одного из своих лучших рассказов.

I

Приоткрыв дверь в кошмарную вселенную Бирса, мы, безвольные пешки современной реальной политики, возможно, переживем чувство узнавания. Впрочем, далеко не радостного и трепетного, как по обыкновению бывает с узнаванием. Амброз Бирс – законченный пессимистичный фаталист, как и многие литераторы его поколения, пережившие влияние Артура Шопенгауэра. В его рассказах вселенная выглядит иррациональной, как будто слегка свихнувшейся. Здесь всем руководит совершенно неуправляемая сила, абсолютно безразличная человеку, никак не связанная с его чаяниями и стремлениями и потому совершенно непостижимая. А человек, в свою очередь, – всего лишь ее безвольная игрушка, которую эта сила неизбежно влечет к гибели. Человек – часть замысла, проекта, который он сам не в силах разгадать. Он думает, что знает, кто он есть, что ему делать и кем он будет, но, по сути, он ничего не знает. Бирсовский герой, будто бы деятельный, активный, инициативный, на самом деле никогда не действует – он только претерпевает. Он не совершает поступки, а с ним “что-то случается”.

Причем всегда это “что-то”, эти обстоятельства, как будто непредсказуемые и случайные, складываются не в пользу героя.

Немного напоминает Томаса Гарди, по-шопенгауэровски бесстрастно расправлявшегося со своими замечательными добрыми героями, Тэсс и Джудом. Но еще больше – бабушку современной индустрии ужасов, раннюю готическую прозу, где правит рок, фатум, а сверхъестественные силы, которыми управляет сам дьявол, влекут слабых невинных героев к гибели. Здесь, однако, важно понять принципиальное различие в отношении к судьбе у готических авторов и в рассказах Бирса. У Бирса судьба не приходит откуда-то извне. Она заключена в самом персонаже. Бирс был учеником не только Э. А. По, но и французских натуралистов, полагавших, что человек – во-первых, существо биологическое, а во-вторых, простая сумма среды и наследственности, т. е. врожденных свойств характера, страстей, переданных ему предками. Бирс доверял идее биологической предопределенности и даже где-то высказался, что “человек – сумма своих предков”. Эта идея открыто заявляется в рассказе “Чикамога”: в маленьком мальчике-южанине просыпается отважный дух его предков-первооткрывателей, и он победоносно отправляется в лес в поисках приключений, которые закончатся жутким кошмаром.

Наследственность, биологические инстинкты становятся ловушкой персонажа. Бирс был невысокого мнения о человеческой природе. И неудивительно, что в его текстах мы не найдем глубокого психологизма. Это у Бирса ни в коем случае не от неумения писать. Психологизм, диалектика души возможны лишь тогда, когда есть вера во внутреннюю свободу человека. Бирс такую свободу категорически отрицал. Люди, в его представлении, одержимы всего одним биологическим стремлением – выжить и постоянно бороться за существование, уничтожая себе подобных. Поэтому войну Бирс считал вполне естественным состоянием человеческого общества и точной метафорой жизни. Всякое существо, появившись на свет, начинает усердно бороться за выживание и несет гибель не только окружающим, но и себе. В нем изначально заложен инстинкт смерти и разрушения. Этот инстинкт у героев Бирса может проявляться по-разному и превращаться, например, в романтическую страсть к приключениям, или в стремление во что бы то ни стало отстоять какие-нибудь обветшалые идеалы, или просто в любопытство. Охваченный такой страстью герой оказывается в ловушке судьбы, в водовороте, откуда ему уже не выбраться. Судьба медленно и неумолимо начинает отсчитывать отведенное ему время.

Вот рядовой Джером Сиринг (рассказ “Без вести пропавший”), храбрый солдат, непревзойденный стрелок. Он с готовностью окунается в опасное приключение: отправляется в разведку выяснить, где находится арьергард южан. Пройдя лес, Сиринг забирается в разрушенное строение, наблюдает за отступлением войск противника и даже взводит курок винтовки, намереваясь прикончить кого-нибудь из врагов. Он уже прицеливается. И тут рассказчик круто меняет интонацию: “Но в начале начал было предрешено, что рядовой Сиринг никого не убьет в то солнечное летнее утро и никого не известит об отступлении южан. События неисчислимыми веками так складывались в удивительной мозаике, смутно различимые части которой мы именуем историей, что задуманные Сирингом поступки нарушили бы гармонию рисунка”[9]. Высшей силе было угодно, сообщает не без некоторой иронии рассказчик, чтобы в свое время на свет появился младенец мужского пола. Он стал впоследствии капитаном батареи армии южан. И полевое орудие по его приказу выпустит снаряд, который попадет в строение, где скрывается рядовой Сиринг. Так свершается судьба. Придавленный обвалившимися балками герой оказывается в смертельной ловушке. Это ловушка судьбы, из которой ему уже не суждено будет выбраться живым. Впрочем, Сиринг отчаянно борется за

свою жизнь, пытается сопротивляться, как и другие герои Бирса в подобных случаях. Но судьба всегда окажется неодолимой. У героя ничего не получится. Он непременно умрет. Человеческая страсть провоцирует предопределение и заставляет его осуществиться.

II

“Случай на мосту через Совиный ручей” – бесспорный шедевр Амброза Бирса. На мосту стоит человек с завязанными за спиной рука ми и веревкой на шее. Это Пэйтон Факуэр, плантатор, рабовладелец, ярый приверженец дела южан. Судя по доброму выражению глаз и сентиментальным мыслям о жене и детях – личность крайне симпатичная. Его готовятся казнить северяне за попытку поджечь мост. Перед смертью Факуэру внезапно приходит в голову мысль о побеге. Казнь свершается, но веревка рвется, и герой падает в воду. Далее следует увлекательная сцена бегства. Погрузившись в воду, Факуэр невероятными усилиями высвобождает руки, всплывает на поверхность, ловко уворачивается от пуль, от картечи, плывет, не зная усталости, выбирается на берег, бежит сквозь лес к родному дому. У крыльца его встречает жена. Он раскрывает ей объятия… и вдруг страшный удар, грохот и безмолвие. Мы видим, что тело героя покачивается под стропилами моста. Весь рассказ о романтическом бегстве был всего лишь секундной предсмертной фантазией.

Пэйтон Факуэр – человек судьбы. Когда начинается гражданская война и героя охватывает неуемное желание во что бы то ни стало с честью послужить делу Юга, его судьба предрешена. Обстоятельства сложатся так, что он обязательно окажется на виселице. В Пэйтоне Факуэре, как и во всех людях, гнездится биологически агрессивный инстинкт, стремление отстоять себя, принять участие в борьбе за выживание в чересчур перенаселенном мире. Но проявляется этот инстинкт внешне вполне невинно – как романтическое стремление помочь благородному делу джентльменов, защитить идеалы Юга. Впрочем, сущность инстинкта от этого не меняется. Он разрушителен. Он несет смерть, и в первую очередь своему обладателю, заставляя судьбу свершиться. Поэтому Пэйтон Факуэр, захваченный своими романтическими страстями, обречен. Когда появляется шпион северян и подстрекает героя поджечь мост, провидение начинает игру и ловит его в свои сети. Факуэр слишком эмоционален, слишком раззадорен своим статусом штатского и ситуацией вынужденного бездействия, чтобы трезво оценить ситуацию. Его поступок вполне предсказуем и совершен в соответствии с судьбой. Еще более предсказуемо и то, что его потом поймают и приговорят к смерти.

И вот герой стоит на мосту, крепко связанный, с петлей на шее. Теперь он в капкане судьбы, и она владеет им безраздельно.

Сцена казни, исполнение воли провидения, обставлена Бирсом не без театральности. Герой – действующее лицо величественного спектакля, в котором все: и сам он, и солдаты-северяне, и сержант, и капитан – разыгрывают свои роли, а режиссером выступает судьба.

Здесь на себя обращает внимание то, с каким тщанием Бирс выписывает внешнюю оболочку мира, точнее, даже не выписывает, а вылепляет, делая мир чудовищно зримым, объемным, фактурным. Тут есть смысл процитировать оригинал.

*“Beyond one of the sentinels nobody was in sight; the railroad ran straight away into a forest for a hundred yards, then, curving, was lost to view. Doubtless there was an outpost farther along. The other bank of the stream was open ground – a gentle slope topped with a stockade of vertical tree trunks, loopholed for rifles, with a single embrasure through which protruded the muzzle of a brass cannon commanding the bridge”. – “Позади одного из часовых никого не было видно; на сотню ярдов рельсы убегали по прямой в лес, затем скрывались за поворотом. По всей вероятности, в той стороне находился сторожевой пост. На другом берегу местность была открытая – пологий откос упирался в частокол из верти*кально вколоченных бревен, с бойницами для ружей и амбразурой, из которой торчало жерло наведенной на мост медной пушки”[10].

Мир открыт нашему глазу, предельно объективен, но при этом уплотнен и совершенно непроницаем для наших мыслей. Он существует сам по себе, независимо от человека, от его мнений и суждений. Может быть, поэтому Бирс так часто прибегает к формулам, выражающим сомнение, типа *“may have been*”, *“did not appear*”, “*doubtless*” (в русском переводе: “по всей видимости”, “вероятно”, “скорее всего”). Во всем, что мы можем обозреть, старается убедить нас Бирс, человеческих смыслов, похоже, нет, но есть некий таинственный Замысел, знак Судьбы, который нам, увы, не дано разгадать.

Бирс не удерживается от несколько тяжеловесной, но вполне эффектной символики. Мост, служащий эшафотом, выступает здесь как символ человеческого пути и одновременно связи между миром земным и загробным. Это – дорога судьбы, знак перехода в другой мир, куда теперь, согласно замыслу, предстоит отправиться Пэйтону Факуэру.

Неотменимость исполнения приговора судьбы отмеряет тиканье часов, звук которого усиливается, заглушая для Пэйтона Факуэра все остальные звуки: “*Striking through the thought of his dear ones was sound which he could neither ignore nor understand, a sharp, distinct, metallic percussion like the stroke of a blacksmith's hammer upon the anvil; it had the same ringing quality. He wondered what it was, and*

whether immeasurably distant or near by – it seemed both. Its recurrence was regular, but as slow as the tolling of a death knell. He awaited each new stroke with impatience and – he knew not why – apprehension. The intervals of silence grew progressively longer; the delays became maddening. With their greater infrequency the sounds increased in strength and sharpness. They hurt his ear like the trust of a knife; he feared he would shriek. What he heard was the ticking of his watch". – "Какой-то звук, назойливый и непонятный, перебивал его мысли о близких – резкое, отчетливое металлическое постукивание, словно удары молота по наковальне: в нем была та же звонкость. Он прислушивался, пытаясь определить, что это за звук и откуда он исходит; он одновременно казался бесконечно далеким и очень близким.

Удары раздавались через правильные промежутки, но медленно, как похоронный звон. Он ждал нового удара с нетерпением и, сам не зная почему, со страхом. Постепенно промежутки между ударами удлинялись, паузы становились все мучительнее. Чем реже раздавались звуки, тем большую силу и отчетливость они приобретали. Они, словно ножом, резали ухо; он едва удерживался от крика. То, что он слышал, было тиканье его часов". Повешенный Пэйтон Факуэр, окончательно совпав со своей судьбой, побежденный ею, сам превратится в эти часы – его тело будет покачиваться над водой из стороны в сторону, как маятник: "*Encompassed in a luminous cloud, of which he was now merely the fiery heart, without material substance, he swung through unthinkable arcs of oscillation, like a vast pendulum*". – "Лишенный материальной субстанции, превратившись всего только в огненный центр светящегося облака, он, словно гигантский маятник, качался по немыслимой дуге колебаний".

Однако герои Бирса вовсе не готовы так просто покориться судьбе. Они всеми силами стараются обуздать ее, взять под свой контроль. Так, Джером Сиринг (рассказ "Без вести пропавший") предпринимает титанические усилия, чтобы выбраться из-под обрушившихся балок. Но судьба обязательно свершится. Она осуществится в реальном, бытовом измерении чудовищным кошмаром смерти, причем кошмаром не готическим, не запредельным, а устрашающе обыденным. Это ужас переживания человеком смерти, который открывает глазам читателя Бирс, настолько реален и физиологичен, что он противится всякому осмыслению. Его невозможно артикулировать, облечь в слова, заключить в уютную литературную форму. Бирс как будто бы зажимает рассказчику рот, ставит пробел, обнажает разрыв, черный мрак пустоты. Вспомним финал рассказа "Случай на мосту..": *"As he pushes open the gate and passes up the wide white walk,*

he sees a flutter of female garments; his wife, looking fresh and cool and sweet, steps down from the veranda to meet him. At the bottom of the steps she stands waiting, with a smile of ineffable joy, an attitude of matchless grace and dignity. Ah, how beautiful she is! He springs forwards with extended arms. As he is about to clasp her he feels a stunning blow upon the back of the neck; a blinding white light blazes all about him with a sound like the shock of a cannon – then all is darkness and silence!

Peyton Fahrquhar was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek bridge". – "Толкнув калитку и сделав несколько шагов по широкой аллее, он видит воздушное женское платье; его жена, свежая, спокойная и красивая, спускается с крыльца ему навстречу. На нижней ступеньке она останавливается и поджидает его с улыбкой неизъяснимого счастья, вся – изящество и благородство. Как она прекрасна! Он кидается к ней, раскрыв объятия. Он уже хочет прижать ее к груди, как вдруг яростный удар обрушивается сзади на его шею; ослепительно-белый свет в грохоте пушечного выстрела полыхает вокруг него – затем мрак и безмолвие!

Пэйтон Факуэр был мертв; тело его, с переломанной шеей, мерно покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей".

Приближение невыносимой смерти Пейтон Факуэр пытается всеми средствами оттянуть. Он стремится приручить кошмар, обуздать его своим воображением, накрыть покровом эстетической иллюзии. Герой, как мы помним, сочиняет в своем воображении историю побега. Очень романтическую и красивую. Вообще романтическое мировидение – особенно это касается ранненемецкого романтизма – крайне оптимистично. Мир, утверждают романтики, будет таков, каким мы себе его вообразим. Достаточно лишь приложить фантазию, и реальность перестанет быть косной, неизменной и откроет нам новые стороны, неожиданные возможности. И вот Факуэр творит новые возможности жизни, отказываясь созерцать невозможный, невыносимый кошмар. Сочиненная им история настолько убедительно и профессионально выполнена, что ее можно было бы использовать в качестве образцовой для мастер-класса "Как написать рассказ". Тут есть решительно все, что требуется от всякого рассказа, построенного по принципу "бег с препятствиями": бегущий человек, растущее напряжение, обстоятельства, мешающие достичь цели, и, наконец, сама цель – родной дом.

Заставляя своего рассказчика сочинять, пришпоривая слабеющее с каждой минутой воображение, Бирс одновременно запускает механизм разоблачения. В тексте появляются участки,

сигнализирующие нам, что рассказчик не спасается, а на самом деле умирает или уже умер. Грубая правда просвечивает сквозь эстетическую иллюзию рассказа, рвет ее физической болью удушья, которая не только не затихает, что было бы логично, а, наоборот, усиливается. Ближе к концу рассказа, к его развязке, мы читаем: *“His neck was in pam and lifting his hand to it found it horribly swollen. He knew that it had a circle of black where the rope had bruised it. His eyes felt congested; he could no longer close them. His tongue was swollen with thirst; he relieved its fever by thrusting it forward from between his teeth into the cold air*”. – “Шея сильно болела, и, дотронувшись до нее, он убедился, что она страшно распухла. Он знал, что на ней черный круг – след от веревки. Глаза были выпучены, он уже не мог закрыть их. Язык распух от жажды: чтобы унять в нем жар, он высунул его на холодный воздух”. На самом деле здесь подсказка: герой так и не смог никуда убежать – он висит под стропилами моста, и у него, задушенного, вывалился наружу язык.

Другим способом разоблачения текста о романтическом побеге становится символический подтекст. Предметы, растения, которые созерцает главный герой, оказываются знаками смерти и намекают на то, что герой не на пути к спасению, а на дороге в царство мертвых. Вот Пэйтон Факуэр как будто бы выбрался на берег и решил отдохнуть в тени деревьев: *“The trees upon the bank were giant garden plants; he noted a definite order in their arrangement, inhaled the fragrance of their blooms. A strange roseate light shone through the spaces among their trunks and the wind made in their branches the music of Æolian harps. He had not wish to perfect his escape – he was content to remain in that enchanting spot until retaken*”. – “Деревья на берегу были гигантскими садовыми растениями, он любовался стройным порядком их расположения, вдыхал аромат их цветов. Между стволами струился таинственный розоватый свет, а шум ветра в листве звучал, как пение эоловой арфы. Он не испытывал желания продолжать свой побег, он охотно остался бы в этом волшебном уголке, пока его не настигнут”.

Эта картинка слишком романтически условная, чтобы быть правдивой. Но дело даже не только в ее условности. Здесь описывается что-то вроде блоковского соловьиного сада, откуда не хочется выбираться в реальный мир, а на самом деле – Рай. Герой умер, вот что говорит читателю Бирс, ему уже хорошо, он в райском саду: видит волшебные деревья и слышит божественные звуки эловой арфы.

Чуть позже в тексте вымышленные картинки и вовсе начинают размываться, линять, обнаруживая черные провалы пустоты. Присутствие смерти нарастает исподволь и постепенно.

И, наконец, финальным аккордом, яростным ударом реальность обрушивается на героя: кошмар повседневного окончательно отменяет эстетическое и разоблачает его. Рассказ пресекается. Речь тормозится. Невыразимая реальность восстанавливается в своих правах: тело Пэйтона Факуэра мерно покачивается под стропилами моста.

III

“Чикамога” – еще одна бесспорная удача Амброза Бирса. Это название ручья, у которого произошло одно из самых кровопролитных сражений (19–20 сентября 1863 года) гражданской войны. Глухонемой мальчик, сын небогатого плантатора, вооружившись самодельным деревянным мечом, отправляется на поиски приключений в лес, где как раз протекает ручей Чикамога и где скоро произойдет знаменитая битва. Мальчик охвачен воинственным пылом, он направо-налево разит невидимых противников. Но, увидев кролика на дорожке, пугается и бежит в чащу леса. Здесь, испуганный и усталый, он засыпает и не слышит грохота происходящего рядом сражения. Проснувшись, он видит, что по лесу ползут существа, напоминающие странных зверей. Это раненые конфедераты, пытающиеся найти убежище в лесу. Ребенок хочет оседлать одного из них. Затем возглавляет исход раненых, вообразив себя полководцем. Вернувшись домой, он видит догорающую усадьбу и вдруг перед домом замечает развороченное снарядом мертвое тело женщины с выпавшими наружу мозгами. В ужасе он издает жуткие нечленораздельные звуки (глухонемой) и, дрожащий, застывает возле трупа.

Вновь перед нами история приобщения к жуткому кошмару реальности и история разрушения эстетической иллюзии, радужных романтических снов. Первое, что бросается в глаза, – неожиданная, очень неудобная и неприятная для всякого педагога-гуманиста версия детского сознания. Она опрокидывает придуманное романтиками и одобренное всем XIX веком представление о душе ребенка. В романтической философии детство – счастливая райская пора. Это истинное начало всякой личности, которое каждому человеку нужно в себе открыть. Ребенок невинен. Он еще не пережил грехопадения и не захвачен расчленяющим мир рассудком. Дитя часто уподобляют пророку, поэту, мудрецу, наделенному мистическим чувством, воображением и вообще всеми потрясающими качествами, которые были свойственны человеку в эпоху мифического Золотого века. Эта традиция мифологизации ребенка и детства появляется и в текстах американских литераторов XIX века: Р. У. Эмерсона, Г. Д. Торо, У. Уитмена и многих других. Младенец, или ребенок, обладает, в их представлении, целостным сознанием, ощущением сопричастности первозданной природе, вещам, Богу.

Этот миф настолько удобен, что даже сейчас мы, люди XXI

века, испорченные фрейдизмом и постфрейдизмом, готовы в него поверить. Однако у Бирса в рассказе все по-другому – циничнее, проще и убедительнее. Его ребенок биологически наследует воинственный дух своих героических предков, например отца, бравого солдата, некогда убивавшего дикарей-индейцев во имя торжества цивилизованной Америки. Собственно, к этому инстинкту и сведено все сознание ребенка. Ничего другого в нем нет: автор не балует нас психологизмом и глубокой диалектикой души. Мальчик, как и большинство персонажей Бирса, удручающе одномерен. Этот воинственный дух является в своей основе инстинктом убийства, борьбы за выживание. Он – страшный двигатель судьбы, неумолимо приводящий к порогу смерти, к ее созерцанию, которое рождает ощущение непередаваемого ужаса. Такова логика предопределения: рано или поздно герою, увлеченно бегающему по лесу с мечом и убивающему невидимых врагов, откроется кошмарная истина смерти. Смерть в ее повседневной неприглядности – логическое следствие всей этой воинственной беготни.

Но все по порядку…

Ребенок и понятия не имеет, куда заведет его игра в войнушку. Он – весь в своем придуманном мире, в эстетической иллюзии. Он разит врагов направо и налево до тех пор, пока не встречает на своем героическом пути пушистого кролика с ушками: *“Advancing from the bank of the creek he suddenly found himself confronted with a new and more formidable enemy: in the path that he was following, sat, bolt upright, with ears erect and paws suspended before it, a rabbit! With a startled cry the child turned and fled, he knew not in what direction, calling with inarticulate cries for his mother, weeping, stumbling, his tender skin cruelly torn by brambles, his little heart beating hard with terror – breathless, blind with tears – lost in the forest*!” – “Удаляясь от ручья, мальчик вдруг столкнулся с еще одним, гораздо более грозным врагом. На тропинке, по которой он шел, сидел, вытянувшись струной, держа на весу передние лапки, кролик с торчащими кверху ушами. С криком ужаса ребенок повернул назад и пустился бежать, не разбирая дороги, невнятными воплями призывая мать, плача, спотыкаясь и больно раня нежную кожу в зарослях терновника. Сердечко его бешено колотилось, мальчик задыхался и совсем ослеп от слез”[11].

Мир тотчас же дает трещину. Эстетическая ткань вымысла рвется, обнаруживая реальность – кролика, который выглядит непередаваемо жутким. Таким жутким, что охвативший ребенка ужас не может облечься в слова – он вырывается из его души нечленораздельным воплем. Здесь Бирс еще склонен повалять дурака, поиронизировать над своим незадачливым героем,

вполне по-романтически пережившим разрыв мечты и реальности. Но это лишь пролог к тому, что произойдет потом. А потом и рассказчику, и читателю, и герою уже будет не до смеха.

В лесу мальчик видит еще одно ужасное зрелище – раненых конфедератов, которые ползут в сторону ручья. Тут нетрудно заметить иронический параллелизм. Солдаты уже пережили то, что предстоит пережить герою. Они отважно форсировали ручей, воинственно наступали, видимо, окунулись в кошмар жуткой бойни, увидели смерть и теперь, изуродованные, покалеченные, ползут восвояси. Их путь вполне закономерен. Судьба привела их к порогу смерти. То же самое произойдет и с ребенком – его душа будет навеки искалечена созерцанием смерти. Но пока еще, с любопытством разглядывая ползущих раненых и видя в них не то зверей, не то птиц, он об этом не догадывается. Эстетическое берет верх над страхом. Инстинкт вымысла настолько устойчив, что он с легкостью осваивает реальность и примиряет героя с ней. Реальность вновь предстает радужным сном, точнее, занятной игрой: мальчик убежден, что с ним хотят поиграть в лошадки, и вскарабкивается на спину человека, у которого оторвало нижнюю челюсть. Но раненый его сбрасывает, и ребенка одолевает смутный страх, откликом которому становится жуткая тишина, воцарившаяся в лесу. Неизрекаемый ужас вновь пробуждается, постепенно захватывая сознание ребенка, препятствуя воображению и творчеству.

Однако вымысел опять восстанавливается в своих правах, и художественная иллюзия побеждает страх: мальчик, вообразив себя полководцем, сжав в руке деревянный меч, встает во главе отступающего войска. То же самое происходит, когда его глазам открывается жуткое зрелище горящей усадьбы. Он начинает радостно бегать вокруг пожара и притоптывать в такт танцующим языкам пламени. И все же судьбе угодно свершиться и открыть герою реальность, кошмар смерти. В горящей усадьбе он узнает собственный дом, а перед ним видит обезображенный труп женщины: *“There, conspicuous in the light of the conflagration, lay the dead body of a woman – the white face turned upward, the hands thrown out and clutched full of grass, the clothing deranged, the long dark hair in tangles and full of clotted blood. The greater part of the forehead was torn away, and from the jagged hole the brain protruded, overflowing the temple, a frothy mass of gray, crowned with clusters of crimson bubbles – the work of a shell*”. – “По другую сторону дома, озаряемое пламенем пожара, лежало тело мертвой женщины. Бледное лицо было запрокинуто кверху, в пальцах разметавшихся рук зажата вырванная с корнем трава, платье разорвано, в спутанных черных волосах запеклись сгустки крови. Большая часть лба была

снесена, из рваной раны над виском вывалились мозги – пенистая серая масса, покрытая гроздьями темно-красных пузырьков. Это была работа снаряда!”

Покров эстетического окончательно спадает. Подлинное переживание страха непередаваемо. Оно противится разуму и сопротивляется всякому облачению в слово, которое разуму подчинено:

“Ребенок задвигал руками, делая отчаянные, беспомощные жесты. Из горла его один за другим вырвались бессвязные, непередаваемые звуки, нечто среднее между лопотаньем обезьяны и кулдыканьем индюка, – жуткие, нечеловеческие, дикие звуки, язык самого дьявола. Ребенок был глухонемой”. Единственной точной реакцией на ужас реального может быть только нечленораздельное индюшачье кулдыканье, абсурдная, древняя допонятийная речь. И здесь Бирс опережает свое время, преодолевает границы эстетического, подводя художественное высказывание к собственному отрицанию и к фигуре молчания.

История в деталях
О рассказе Шервуда Андерсона “Руки”

Несколько лет назад я впервые озаботился написать лекцию о Шервуде Андерсоне. Что я о нем знал тогда? Очень немногое. Наверное, то же, что и все. Что он автор значительный. Так утверждали толстые справочники и энциклопедии. Классик американской литературы, стоявший у истоков модернизма. Его текстами вдохновлялись Уильям Фолкнер, Эрнест Хемингуэй, Генри Миллер. А великий американский поэт Харт Крейн даже заявил, что книгу Андерсона “Уайнсбург, Огайо” нужно читать, “стоя на коленях”.

Крейн был прав тысячу раз. Но тогда я этого не понимал. И следовать его совету уж точно не собирался. Тем не менее к освоению текстов Андерсона решил подойти со свойственной всем занудам академической обстоятельностью. Я отправился в библиотеку и заказал все книги и статьи, посвященные Андерсону. Их, кстати, оказалось, не так уж и мало. Целых две недели я только и делал, что читал и старательно конспектировал чужие идеи. А затем, уже уединившись дома, приступил к работе над своей лекцией. И тут я вдруг поймал себя на мысли, что вместо того, чтобы начать разбирать тексты Шервуда Андерсона как полагается, я хочу сочинить свой собственный литературный манифест.

Вообще-то профессиональные филологи редко придают значение своей читательской реакции и стараются изо всех сил сохранить беспристрастность аналитиков. Иначе науки никакой не получится. Но они забывают один важный момент: непосредственная реакция на текст, будь то смех, скука, узнавание в герое самого себя, – возможно, важная и едва ли не самая главная часть писательского замысла. И, наверное, было бы не таким уж глупым занятием над ней как следует поразмыслить.

Почему мне захотелось написать свой собственный литературный манифест? Мало ли что кому захотелось… Так ли уж это важно? Значит, все-таки важно, раз в других случаях, когда я открывал книги, мне ничего подобного не хотелось.

Шервуд Андерсон, по-видимому, заставляет меня приобщиться к истокам всякого творчества. Он открывает и делает зримой и тянущейся саму стадию пробуждения художественного сознания. Момент, когда образ едва только

выкристаллизовался из смутной фантазии. Когда речь еще не вполне сформировалась и не преодолела стадии какого-то священного косноязычия. Когда вместо сюжета в голове – еще только скрюченный зародыш действия, а в персонажах еще не проснулась душа. Это литература, которая делает вид, что не знает обязательств жанра и правил игры. Она не пользуется готовыми приемами, а мучительно пытается сформулировать свои собственные, вернуться к началу творчества.

Андерсон сам говорил, что писатель должен уподобиться евангелисту. То есть должен создавать литературу с чистого листа, не оглядываясь на вековую мудрость, новым способом передавать нарождающуюся новую жизнь своей земли. В случае Андерсона такой землей был средний запад Соединенных Штатов, а новой жизнью – индустриальный мир с его законами, пришедший на смену патриархально-пасторальному.

I

Шервуд Андерсон (1876–1941) родился в небольшом городке Камден, штат Огайо, в семье небогатого ремесленника. С детства был вынужден зарабатывать на жизнь и систематического образования не получил. Сменил множество профессий: работал рассыльным, разносчиком газет, рекламным агентом. В 1898 году отправился добровольцем на американо-испанскую войну, но в боевых действиях участия не принимал. С 1900 года Андерсон работает преимущественно в рекламном бизнесе и постепенно превращается в среднестатистического преуспевающего джентльмена. Впрочем, и реклама, и бизнес – эти две неотменимые составляющие успеха по-американски – довольно скоро начинают его утомлять своей безликостью, рутиной, однообразием. И Андерсон обращается к литературному творчеству, надеясь с его помощью соприкоснуться внутри себя с подлинным биением жизни.

Писать и публиковаться он начинает относительно поздно, в Чикаго, куда, пережив нервный срыв, перебирается в 1912 году. Творчество Андерсон совмещает с бизнесом: днем работает, а по ночам сочиняет. Знакомится с известными чикагскими писателями. Его первые рассказы и очерки появляются в литературных журналах в 1914 году, а в 1916 году выходит его первый роман “Сын Уинди Макферсона”. Спустя год Андерсон опубликует свой второй роман “В ногу!”, а в 1920-м – роман “Белый бедняк”. Однако подлинную славу Андерсону приносят его сборники новелл “Уайнсбург, Огайо” (1919), “Триумф яйца” (1921), “Кони и люди” (1923). Он получает признание как писатель, становится модной фигурой в литературных кругах. В 1921 году журнал *“Dial”* присуждает Андерсону престижную премию. В 1920-е и в 1930-е Андерсон продолжает напряженно работать: он публикует романы, мемуары, автобиографическую прозу, выступает с публичными лекциями, принимает активное участие в общественной жизни. Литераторы нового поколения видят в нем мэтра, учителя, живую легенду. Но настоящий успех Андерсона – уже в прошлом: из всех написанных им книг “Уайнсбург, Огайо” так и осталась непревзойденной, единственно по-настоящему вдохновенной, мощной, сделавшей Андерсона классиком мировой литературы.

Итак, “Уайнсбург, Огайо”…

Признаюсь, мне трудно определить жанр этой книги. Хотя на первый взгляд все вроде бы нехитро: сборник рассказов,

объединенный общим местом действия – городок Уайнсбург – и общим героем – молодой репортер Джордж Уиллард. Но есть еще один момент, не позволяющий мне отделаться словами “сборник рассказов”. Это история города, сводящая мир Андерсона в единое целое, фон, на котором разворачиваются отдельные события. Самое интересное, что она скрыта от нас, не рассказана, превращена в смутный миф. Но тем не менее ее присутствие странно ощущается в каждом событии. Судьбы персонажей, их слова, их поступки – всегда отголоски, какие-то внешние иллюстрации этой общей невидимой истории. Шервуд Андерсон постоянно дает нам понять, что в его мире всё закономерно, взаимообусловлено и, главное, реально. За частным и единичным стоит некая общая панорама, которую нельзя увидеть, но можно почувствовать. Такой прием сокрытия общей панорамы вслед за Андерсоном будут использовать Фолкнер, Хемингуэй и Сэлинджер. Именно этот эффект присутствия общей истории, пусть даже скрытой, в которой укоренен каждый рассказ, и не дает нам права называть “Уайнсбург, Огайо” просто “сборником”. Перед нами, скорее, попытка написать современный эпос (эпос Среднего Запада) в новом жанре – жанре романа-сборки, романа в новеллах, где нет единого сюжета, но зато есть общий, едва ли рассказанный миф.

В этом эссе я не буду останавливаться на всех рассказах сборника “Уайнсбург, Огайо”. Я попробую разобраться лишь с одним и на его примере показать некоторые особенности мастерства Шервуда Андерсона.

II

“Руки” – один из самых сильных фрагментов этого романа в новеллах. Перед нами – история Адольфа Майерса, бывшего школьного учителя. Он был обвинен родителями своих учеников в развратных намерениях, опозорен и изгнан. Вот уже много лет он живет в Уайнсбурге под чужим именем (Уинг Бидлбом), об учительстве не помышляет и зарабатывает на хлеб поденной работой. В начале рассказа этот запуганный, преждевременно состарившийся человечек ходит по веранде своего дома, поджидая молодого репортера Джорджа Уилларда, единственного обитателя Уайнсбурга, с кем он решается говорить и кому он готов излить душу. Уиллард не придет, и разговор не состоится. Но зато нам обстоятельно расскажут о выразительных руках главного героя.

Этим, собственно, и исчерпывается содержание новеллы. В ней на первый взгляд как будто бы ничего не происходит. Маленькая трагедия маленького человека… Рассказанная как-то коряво, нарочито неумело, почти по-детски.

Почему именно так? Что, американцы еще не научились писать рассказы? Глупости. Научились и еще как. Вспомним Эдгара По, или Брета Гарта, или О’Генри, ближайшего предшественника Андерсона. Все они были великолепными рассказчиками, не хуже европейцев, и оставили после себя блестящие, мастерски выстроенные новеллы, которые Андерсон уж наверняка читал. Значит, он сознательно искажал традицию. Сознательно писал свои тексты вопреки правилам, открывая в старом добром жанре новые, невиданные возможности. И это сработало. Причем так эффектно, что тексты Андерсона выглядят молодыми и новаторскими даже сейчас, спустя почти сто лет.

Когда мы открываем рассказ “Руки” или любой другой рассказ из сборника “Уайнсбург, Огайо”, то сразу обращаем внимание, что материал, т. е. фабульный материал, распределен как-то очень уж непривычно. Рассказчик начинает говорить на одну тему, не договорив, бросает ее, чтобы тут же схватиться за вторую и, едва, приступив к ней, бросить ее уже ради третьей, а затем преспокойно вернуться к первой. Впрочем, если чуть внимательнее присмотреться, мы увидим, что рассказ разбит на отдельные неразвитые истории, каждая из которых организована вокруг какого-нибудь, казалось бы, незначительного предмета, или внешней черты персонажа, или жеста. Вообще-то обычно в профессиональной художественной прозе все бывает с точностью до наоборот. Там предмет, деталь подчиняется сюжету,

встраивается в его движение. Сюжетная линия, движение событий задает вещи определенную роль, наделяет ее единственным возможным смыслом, отводит ей точное место в цепи причин и следствий.

Шервуд Андерсон этим правилом демонстративно пренебрегает. Предмет в его тексте не встраивается в контекст, не умирает под гнетом сюжетной линии. Напротив, он как будто бы только рождается на глазах у читателя, обретает материальность, плотность и сам создает вокруг себя разные силовые поля, смыслы и сюжеты. Вот, например, рассказчик начинает говорить о том, как Уинг Бидлбом обычно ораторствовал, и неожиданно упоминает о его руках: “Встрепенувшись, как рыбка, брошенная рыбаком обратно в пруд, он, вечно молчаливый, начинал без умолку говорить, стремясь выразить словами мысли, скопившиеся в его мозгу за долгие годы отчаяния.

Многое Уинг Бидлбом говорил с помощью рук. Тонкие выразительные пальцы, всегда деятельные, всегда стремившиеся скрыться в кармане или за спиной, выходили на сцену и становились как бы шатунами в сложном механизме его речи.

Рассказ об Уинге Бидлбоме – это рассказ о его руках”.

В рассказе возникает новая линия, которая станет теперь главной. Ее источником будет новая деталь – руки.

Важно, что каждая такая деталь выглядит у Андерсона первозданной, предельно материальной, объемной. Рассказчик наделен потрясающей способностью смотреть на привычный предмет как на незнакомый. Не узнавать его. Точнее, воспринимать его не так, как его учили этот предмет воспринимать. Рассказчик как будто останавливает в себе культуру, всегда торопящуюся предложить готовую истину. Его взгляд не различает в вещи ее функцию, ее назначение. Он направлен на ее поверхность, на материальную оболочку, которая несет в себе мощный заряд энергии и новые скрытые смыслы.

Такого типа творческое сознание, затерявшееся среди вещей, пробуждающее их и пробуждающееся вместе с ними, можно уподобить сознанию ребенка, создающего из ничего свой собственный яркий мир. Или сознанию пророка…

В самом деле, рассказчик у Андерсона нарочито наивен, как ребенок, и столь же мудр, как пророк. Ребенок еще не пережил грехопадения, еще не искусился рассудком и не готов вместо предмета видеть схему. В его голове пока не сложилась целостная система, твердое понимание пропорций, понимание того, какое место предметы занимают относительно друг друга. Он рисует картинку, и какие-то вещи, большие, громоздкие, показавшиеся ему неважными, скукоживаются на этой картинке или вообще

исчезают. Зато другие, маленькие по размеру, но важные лично для него, неожиданно укрупняются, вырастают, заслоняя собой все остальное. Подобное искажение пропорций возникает в рассказах Андерсона постоянно. Деталь, которую подмечает его рассказчик, часто норовит разрастись до вселенских масштабов, как, например, руки Уинга Бидлбома или руки доктора Рифи из рассказа “Шарики из бумаги”: “Целую книгу можно было бы написать о руках Уинга Бидлбома <…>. В Уайнсбурге руки Уинга Бидлбома привлекли к себе внимание лишь благодаря их подвижности. Ими Бидлбом собирал в день сто сорок кварт земляники. После этого руки стали его отличительной чертой, принесли ему славу. Кроме того, они придавали загадочной, причудливой личности Уинга ореол еще большей причудливости. Уайнсбург стал гордиться руками Уинга Бидлбома точно так же, как гордился новым каменным домом банкира Уайта или Тони Типом, гнедым жеребцом Уэсли Мойера, победителем на осенних скачках (дистанция в две и пятнадцать сотых мили) в Кливленде” (“Руки”).

“Руки доктора Рифи были непомерно велики. Когда они были сжаты, суставы пальцев казались некрашеными деревянными шариками величиной с грецкий орех, насаженными на стальные стержни” (“Шарики из бумаги”).

Сознание пророка тоже причастно вещам. Оно чувствует их исток и прозревает в них скрытый священный смысл. В рассказах Андерсона предметы или жесты, обычно освобожденные от привычного, навязываемого им значения, рождают новые, потаенные смыслы, которыми они на самом деле изначально обладают. В финале рассказа “Руки” герой подбирает с пола крошки, и суетливые, казалось бы, жалкие движения его рук наделяются неожиданным смыслом, уподобляясь священнодействию: “Руки его действовали с непостижимой быстротой. В ярком кругу света под столом коленопреклоненная фигура казалась фигурой священнослужителя, совершавшего какое-то таинство. Нервные, выразительные пальцы, быстро мелькавшие над освещенным полом, напоминали пальцы отшельника, торопливо перебирающего четки”.

Рассказчик у Андерсона, не искушенный мудростью и удивляющийся простым вещам, косноязычен. Его речь удивительно лаконична, скупа на всякие стилистические эффекты и едва ли литературна. Она словно готова в любой момент превратиться в первозданный лепет ребенка, раствориться среди предметов. Она выглядит удивительно пластичной, материально-упругой, словно рассказчик говорит не словами, а вещами. Этот эффект в рассказе “Руки” оказывается не только методом, но и

ключевой темой. Уинг Бидлбом, ведя беседу, всегда энергично жестикулирует: “Беседуя с Джорджем Уиллардом, Уинг Бидлбом сжимал кулаки и стучал ими по столу или по стенам своего жилища. Это успокаивало его. Если желание излить свою душу появлялось у него, когда они вдвоем бродили по полям, он выискивал пень или ограду и, барабаня по ним рукой, выражал свои мысли полнее и более непринужденно”. Жест здесь не просто дополняет слово. Он фактически с ним совпадает. Повседневное, поверхностное слово, произнесенное просто так, всегда лживо. Оно лишь отсылает к реальности, искажая ее облик. Жест уже сам по себе реален. Он открывает жизнь во всем ее многообразии. Именно поэтому жест необходим в подлинном общении, которое у персонажей Андерсона происходит по ту сторону слов. Только жест способен передать истину. Только телесный контакт заключает в себе настоящее общение. К такому контакту, к атлетическому братству с другими людьми и стремится Уинг Бидлбом. Открывая своим собеседникам самое сокровенное, он прикасается к ним, и речь, обретая мощь и силу, дополняется братским, почти эротизированным жестом: “Голос наставника становился мягче и певучее, в нем тоже слышалась ласка. Мягкость и нежность голоса, ласка рук, касавшихся плеч и волос детей, – все это способствовало тому, чтобы вселять мечты в молодые умы. Ласкающее прикосновение пальцев учителя было его способом выражения”.

Если постоянно устремляться к вещи, к истоку говорения, то связный рассказ написать не получится. Собственно, Шервуд Андерсон к этому и не стремился. Он вполне сознательно отвергал идею “хорошо сделанной новеллы”. А сюжет объявлял “ядовитым”, убивающим жизнь, превращающим ее в умозрительную схему. В его текстах и пространство, и время рвутся. Достаточно вспомнить композицию рассказа “Руки”, которая выглядит подчеркнуто фрагментарной.

Вместо одной-единой линии здесь их множество. Правда, они объединены общей темой и переживанием рассказчика. Но все равно у нас создается впечатление, что Андерсон с каждым новым абзацем заново начинает свое повествование. Он постоянно открывает новый ракурс, новую перспективу развития темы, словно смотрит на реальность из множества лиц. В результате возникает потрясающий эффект многоголосия, и жизнь выглядит многовекторной, многосоставной. В реальности открывается множество историй, развивающихся одновременно, иногда идущих параллельно, иногда пересекающихся. Этот прием во многом напоминает технику кинематографического монтажа и будет активно разрабатываться модернистской литературой XX

века.

III

Теперь обратимся к герою рассказа. Собственно, “героем” его назвать трудно. Эвримен. Один из многих. Обычный, среднестатистический житель Среднего Запада. Бывший учитель – впрочем, об этом в Уайнсбурге, слава Богу, никто не догадывается, – а теперь поденщик, известный разве что тем, что ловко управляется с земляникой. Сломленный, запуганный, преждевременно состарившийся. Одним словом, неудачник.

С таким не получится ни героического интригующего сюжета, ни морального урока для перманентно энергичных и работящих американцев, чей девиз – “добивайся и преуспевай”. Он сосредоточен на себе и закрыт от всех остальных. Как писец Бартлби из одноименного рассказа Германа Мелвилла. Человек-загадка. Человек-секрет. Секретарь, переписывающий за секретером канцелярские бумаги.

В странном предисловии к сборнику (“Книга о гротескных людях”), которое, скорее, больше напоминает бессюжетную новеллу, чем предисловие, Андерсон притчеобразно формулирует свой замысел, суть своих будущих этических уроков. Он рассказывает о старом писателе, сочинившем “книгу гротесков”. Писатель открыл, что на заре человечества существовало множество смутных мыслей, из которых люди стали выводить сотни и тысячи истин: “Эти истины и превращали людей в гротески. Старый писатель разработал целую теорию о том, как это происходило. Он считал, что стоило человеку схватить какую-нибудь истину, объявить ее своей и сообразовать с ней свою жизнь, как сам он превращался в гротеск, а истина, которую он превозносил, превращалась в ложь”.

Теория старого писателя кажется на первый взгляд наивной и маловразумительной. Но лишь на первый. Пока мы не увидим ее иллюстрацию в рассказе “Руки”.

Уинг Бидлбом, точнее, Адольф Майерс (таково его настоящее имя) – натура избранная, отнюдь не обделенная талантом. Он – подлинный наставник, учитель по призванию, даже не американец, не Бенджамен Франклин или Ральф Уолдо Эмерсон, а скорее какой– нибудь древний грек, Платон или Сократ. Пенсильванским недорослям он открывает мир творчества, воображения, потрясающее великолепие подлинной жизни, исполненной многообразия, жизни целостной, по-античному не знающей фатального разделения души и тела. Мы узнаем об этом из тех разговоров, которые он уже в Уайнсбурге будет вести со своим единственным слушателем, Джорджем Уиллардом: “Уйдя в

свои грезы, Уинг Бидлбом рисовал перед своим другом великолепную картину. На этой картине люди вновь жили в идиллическом золотом веке. По широкой зеленеющей долине двигались стройные юноши; одни шли пешком, другие скакали на конях. Все они собирались гурьбой у ног старика, который сидел под деревом в маленьком саду и вел с ними беседу".

Однако попытка Адольфа Майерса открыть людям истину оборачивается катастрофой. Тупоголовые американские фермеры убеждены, что их учитель – растлитель малолетних. Его жестоко избивают, даже хотят повесить, но в конце концов просто прогоняют. Адольф Майерс бежит в Огайо и, сменив имя, поселяется в доме своей тетки. Больше он уже не будет пытаться учить людей мечтать.

Перед читателем разворачивается старый, надоевший литературный конфликт, знакомый по текстам позднего романтизма и реализма: столкновение мечты и действительности, индивидуума и окружающего мира. Такой конфликт решается по-разному. Здесь возможны два варианта. Первый – поражение. Окружающая действительность, среда беспардонно вторгается в мир героя, побеждает яркую индивидуальность, заставляя ее приспособиться, деградировать или погибнуть. Вспомним героев Бальзака. Возможен и второй вариант – победа. Когда личность героически переламывает обстоятельства, навязывает миру свою волю и даже изменяет его силой воображения. Но такое в литературе случается редко, а если и случается, то, как правило, в аллегорических фантазиях представителей романтических школ.

Шервуд Андерсон осмысляет этот конфликт совершенно по-новому. Его герой, Уинг Бидлбом, столкнувшись с агрессивным миром, остается верен своей истине. Но теперь его насущная задача – отгородиться от людей, сохранить истину в тайне, оставить ее в себе и ни в коем случае не пытаться с кем-нибудь ее разделить. Бремя истины, наполненность потаенным жизненным чувством как будто бы делают его особенным. Но в результате возникает парадоксальная ситуация: страсть, которая, по идее, должна возвращать человека к самому себе, приобщать его к миру, к людям, наоборот, становится причиной отчуждения. Неразделенная, неартикулированная, субъективная, она оказывается для личности тюрьмой. Уинг Бидлбом застывает в своей травме. В его потаенном чувстве нет движения, развития. Оно обращено к себе, оно не динамично. Оно перерастает в патологию, в стыдное воображаемое удовольствие и замыкает героя на себе, превращая его в застывший, искореженный образ, в гротеск. Уинг Бидлбом, запертый в тюрьме собственного "Я",

отчужден от самого себя, от природы, от людей, от истоков мира. Он скрывается под чужим именем, живет в чужом городе, в чужом доме, чужой жизнью, выполняет чужую работу. То же самое происходит и с другими персонажами-гротесками, населяющими Уайнсбург. Тихое, почти пасторальное место ощетинивается совершенно непасторальными конфликтами, которые не имеют решения. Это конфликты другого, еще только нарождающегося мира, мегаполисного, индустриального, постиндустриального. И персонаж Шервуда Андерсона – прообраз будущего городского невротика, обитателя искусственного, отчужденного от подлинной жизни рационального мира.

Кто мы? Как мы такими стали? Откуда мы пришли? Чтобы узнать это, перечитайте “Уайнсбург, Огайо”.

Собираем Америку
О романе Уильяма Фолкнера “Шум и ярость”

Вступление: как смотреть голливудские фильмы?

Я хожу в кино на голливудские фильмы не так часто, как многие. Скорее, иногда. Но все-таки хожу. И всегда ходил. Сначала это было интересно, а после надоело и стало очень скучным. Помню, посмотрел подряд несколько боевиков. Один и тот же сюжет с незначительными отклонениями. Главный герой, сильный и мудрый, совершивший множество смелых подвигов, так сказать, государственного значения, о которых он скромно молчит, живет тихой жизнью. Вдруг, откуда ни возьмись, – отрицательные персонажи: коррупционеры, террористы, наркодилеры, анархисты, байкеры, уголовники, словом, мерзавцы, – начинают потихоньку отравлять его существование. Герой благородно терпит, а негодяи, видя, что все им сходит с рук, час от часу наглеют. Уже и зритель не выдерживает и сам себе говорит: “Да как же это?! Да что ж ты сидишь и терпишь?!” Но как раз в этот момент герой начинает действовать: расправляет плечи, вооружается, садится в автомобиль, добирается до своих врагов и расправляется с ними. К месту последней схватки с опозданием подъезжает полиция и растерянно интересуется:

– Джон, ты нам что-нибудь оставил?

– Только трупы… – равнодушно пожимает плечами Джон, и зрители смеются, давясь попкорном.

Или, например, террористы захватывают самолет с мирными пассажирами на борту. Требуют денег и чтобы из тюрьмы выпустили их дружков-головорезов. Чиновники и политики не знают, что предпринять. Горячо, но бессодержательно спорят друг с другом. Затем нам показывают военную часть. Немолодой американский офицер произносит короткую речь перед выстроившейся группой солдат:

– Парни! От нас требуется быстрота и точность! Надерем этим засранцам задницы!

– Надерем! – хором отвечают бойцы.

Надирают…

И все-таки эти фильмы долгое время казались маловыносимыми, пока один мой друг не открыл мне способ их правильно смотреть. Это было лет десять назад, а может быть, и раньше. Мы вдвоем пошли на какой-то модный и совершенно дурацкий фильм. Его так назойливо рекламировали, что мы решили пойти, чтобы отвязаться и побороть навязчивое

навязанное желание. Мы купили билеты прямо перед началом сеанса, и я все переживал, что опоздаем. Но мой приятель сказал, что сразу в зал мы не пойдем.

– Почему? – удивился я.

– Увидишь почему, – ответил он. – Пока пойдем в буфет, возьмем кофе и коньяку.

Через какое-то время мы уже сидели в зале. Начало мы пропустили, и я не понимал, что происходит на экране. И это было совершенно потрясающее ощущение! Словно тебя вбросили в незнакомый мир, живущий по своим законам, мир, в котором ты сам, безо всякой карты, должен освоиться. Персонажи фильма казались вырванными из своих биографий. Кто они, откуда, чем занимаются – все это приходилось выяснять из жестов, оговорок, случайно брошенных реплик. Все в фильме стало единичным, неповторимым, принципиально важным. Казалось, ничего не значащие детали, события, фразы тотчас же ощетинились множеством смыслов. Жизнь, представленная на экране, обрела многоплановость и засверкала сразу всеми цветами радуги. О том, чтобы предугадать, как сложится сюжет, и речи не было. Он мог развиваться как угодно. Это была реальность, созданная исключительно моим воображением. Я с гордостью почувствовал себя соавтором режиссера. Правда, ненадолго. Вскоре всё угомонилось и встало на свои места. Жизнь на экране выстроилась в схему и понеслась в одном направлении. Фильм снова стал скучным. Но эти первые минуты тогда в зале вспоминались мне потом долгие годы.

Мой приятель оказался прав. На коммерческий фильм всегда следует приходить с некоторым опозданием. А еще лучше уходить с него незадолго до конца.

Эпический дух Америки и Шервуд Андерсон

Именно тогда, неправильно посмотрев голливудский фильм, я усвоил, как мне показалось, глубокий инстинкт американской литературы. Инстинкт, который она тщательно скрывала, нередко подделываясь под свою ветхую европейскую прародительницу. Завязки, кульминации, развязки – думал я, – добродетели чисто европейские. Американский писатель если и любит что-нибудь из этого привычного набора, то, наверное, развязки, да и то разве что железнодорожные и автомобильные. Другие ему не интересны и не нужны. Его инстинкт – вопиющая антихудожественность, конвульсивность, фрагментарность. Видимо, потому, что сама Америка, изначально заселенная разными народами: англичанами, голландцами, французами, ирландцами, немцами, – по сути, огромное одеяло, наспех сшитое из лоскутков. Штаты – мозаика, сборка, состоящая из отдельных, самодостаточных фрагментов. Причем правила этой сборки никому не ясны. Порой даже самим американцам.

Америку нельзя принимать как должное. В ней нет ничего должного, окончательного, обязательного. Ее нужно постоянно собирать заново – в тысячный раз повторять открытие Колумба. И она станет такой, какой ты сам ее соберешь. Интеллектуальной, прагматичной, предприимчивой, религиозной, светской, урбанистической, пасторальной, демократической, аристократической, анархической, какой угодно… Впрочем, собирают ее, как правило, более-менее одинаково. Люди на разных континентах и в разные времена не так уж сильно различаются. Вспомним, как пушкинский Петр, русский Колумб, в предвкушении освоения новых земель говорит: “…И запируем на просторе!” В черновиках “Медного всадника” значилось “заторгуем”: “И заторгуем на просторе”. “Заторгуем” выходило как-то не по-русски, без удали. Но зато вполне реалистично. Так устроен человек: если вокруг свобода, простор, дует свежий ветер и скоро приедут гости, то первое, что приходит в голову, – заторговать. Свободная, просторная Америка, продуваемая с ледовитых канадских широт до восточного побережья, – страна в первую очередь трудолюбивая и торговая. Но ее можно собрать иначе. Все зависит от нас самих.

Как известно, дух народа отражается в его эпосе. Если бы американцы, победив двести лет назад англичан, сподобились сочинить героический эпос, то у них, наверное, получился бы

сборник случайных обособленных историй фронтира, анекдотов безо всякого общего замысла. Интересно, что американские поэты неоднократно предпринимали попытки написать национальный эпос и создавали, следуя европейским образцам, героические поэмы-эпопеи. Всякий раз почему-то выходило плохо. Настолько плохо, что даже ура-патриотам становилось неловко. Нужно было искать другой путь, более адекватную и экономную форму, способную артикулировать сугубо американское чувство жизни.

Такая форма была найдена лишь в начале XX века Шервудом Андерсоном. Он сочинил “Уайнсбург, Огайо”, свой знаменитый роман-в-рассказах. В них Америка наконец-то себя узнает. Дух Среднего Запада, неукорененность человека на голой земле, страх перед многообразием вечной и обновляющейся жизни, агония патриархального мира и неврозы возносящихся к небу мегаполисов – все ощущения замыкаются в россыпи крошечных прозаических фрагментов, случайных микроисторий городка Уайнсбург в штате Огайо. Причем каждый эпизод передан так, словно сам он вот-вот рассыплется на отдельные фрагменты. Вместе с тем, читая Андерсона, ловишь себя на мысли, что конкретные события в его маленьком вымышленном мире вписаны в историю Среднего Запада и – шире – в историю Америки. Это ощущение присутствия некоей исторической панорамы и делает его текст эпическим. Проблема, однако, в том, что никакой внятной большой истории за Уайнсбургом не стоит. Есть лишь ее смутный образ, который следует угадать и почувствовать. Но выписать историю Уайнсбурга невозможно: в нашем распоряжении нет карт, нет хроник и нет документов.

Эпос как матрешка

Уильям Фолкнер оказался прилежным учеником Андерсона и завершил дело, так блистательно начатое учителем. Он создал серию романов, сагу “Йокнапатофы”, которую американцы признали своим эпосом. Когда Фолкнер, тогда еще автор одного довольно посредственного романа, встретился с Шервудом Андерсоном, тот дал ему несколько дельных советов. Один из них звучал примерно так: “Пишите о том, что знаете, и не стыдитесь этого”. Не такая уж банальная мысль, кстати говоря. Многие авторы, особенно великие, делали как раз ровно обратное – писали о том, чего не знали и с чем не был связан их жизненный опыт. Незнание, дистанция часто раскаляют воображение и заставляют художника творить. До встречи с Андерсоном Уильям Фолкнер, по-видимому, разделял это убеждение. Во всяком случае, в своих первых романах он писал о том, о чем имел лишь крайне смутное представление. Получилось неважно. Поэтому совет Андерсона пришелся очень кстати.

А что, собственно, знал Фолкнер? Да почти ничего из того, что могло бы заинтересовать американских читателей. На войну он не попал (не успел), в финансовых авантюрах не участвовал, не штурмовал, охваченный золотой лихорадкой, снега Аляски, не видел экзотических островов и тропических морей, как Конрад. В сущности, Фолкнер был деревенщиной, провинциалом, толком не знавшим ничего, кроме крошечного клочка американского Юга в штате Миссисипи, где он вырос. Зато этот клочок он знал досконально.

Последовав совету Андерсона, Фолкнер фактически повторил все то, что сделал автор “Уайнсбурга”. Правда, несколько укрупнив масштаб. Он построил не маленький город, а целый округ с городком и несколькими деревушками. Заселил его разными семействами: Сарторисами, Компсонами, Сноупсами. Подробно расчертил карту местности. И разместил весь свой вымышленный мир не на Среднем Западе, а на Юге. Но самое главное – он четко обозначил присутствие Истории, большой панорамы действия, из которой вылупились конкретные сцены фрагментированной реальности его романов. Тут мы не просто ощущаем историю, панораму, как у Андерсона. Приложив некоторые усилия, мы можем по кусочкам ее собрать. Фолкнер иногда нам в этом помогает, дополняя и снабжая романы разными ключами: то хронологией, то картой местности. Но основную работу приходится выполнять нам самим, положившись на свой страх и риск. Причем мы имеем дело не с одной

историей, а с многочисленными историями, вставленными одна в другую, как матрешки. Конкретный, случайный эпизод включается в историю персонажа, который помещается в историю семьи, которая, в свою очередь, оказывается эпизодом истории Йокнапатофы, помещенной в большую Историю Америки. Эти матрешки нам надлежит правильно разместить друг в друге. Кроме того, каждая из историй имеет пробелы, пустоты. И мы, если только в самом деле хотим сориентироваться в пространстве Йокнапатофы, начинаем послушно их заполнять, сообразуясь с собственным жизненным опытом и пустив в ход воображение.

Гибель семейства и осколки истории

“Шум и ярость” – второй по счету роман из йокнапатофской саги. Он мог бы вполне иметь томас-манновский подзаголовок – “История гибели одного семейства”. Впрочем, Томас Манн слегка иронизирует над собой и над нами. Его Будденброки, поколение за поколением, совершают восхождение к Духу, пусть даже ценой отторжения от биологической жизни, воли и нарастающей вследствие всего этого физической немощи. Какая уж тут “гибель семейства”! Разве что в глазах соседей-бюргеров.

У Фолкнера все иначе. (Это, видимо, потому, что в молодости он увлекался не мрачноватым Артуром Шопенгауэром, как Томас Манн, а оптимистичным и гуманным Анри Бергсоном.) Жизненный поток, Воля – для него благой и естественный ход вещей, отторжение от которого чревато деградацией и гибелью. Этим потоком в романе становится исполненная жизненной силы Кэдди Компсон, а отчужденными от мира и обреченными на гибель – три ее брата. Они как будто нарочно связаны друг с другом, как братья бывают связаны в старых народных сказках. Старший (Квентин) – умный. Средний (Джейсон) – и так, и сяк. А младший (Бенджи), как и положено, – дурень.

Каждый из братьев, застигнутый в определенный день своей жизни, рассказывает нам, что с ним сейчас происходит. Как всякий модернист, Фолкнер не балует нас сюжетной динамикой. Немой идиот Бенджи в сопровождении цветного паренька Ластера бродит вокруг дома. Потом его кормят и укладывают спать. Квентин, гарвардский студент, накануне своего самоубийства гуляет по окрестностям Кеймбриджа, погруженный в тяжкие раздумья. Джейсон проводит день, разрываясь между конторой, где он работает, телеграфом, куда приходят сводки с биржи, и домом, где он тщетно воспитывает свою племянницу Квентину. В романе есть еще четвертая часть, написанная как бы от автора. Здесь пожилая служанка Компсонов Дилси отправляется с идиотом Бенджи в церковь, а Джейсон гоняется по округе на автомобиле, пытаясь выследить Квентину, сбежавшую из дома с его деньгами.

Важно, что братья постоянно возвращаются воспоминаниями к своей сестре Кэдди, к ее позору, ее поспешному замужеству и отъезду. К воспоминаниям о самой жизни, из которой они волею судьбы оказались вырваны. И теперь каждый, напоминая персонажа Андерсона, застывает в травме и, обездвиженный, пребывает в собственном закупоренном мире, в кошмаре личного Ада.

Может быть, запертость, изъятость персонажей из жизни заставляет Фолкнера повторить эту изъятость уже на уровне формы? Пока трудно сказать… Во всяком случае, персонажи предстают будто вырванными из историй (семьи, города, округа, Юга, страны) и даже из собственных биографий. Перед нами всякий раз – всего один день, короткий эпизод, фрагмент из жизни каждого. Причем фрагмент, фрагментированный, перебиваемый сценами из прошлого, как будто даже не связанными с настоящим. И нам приходится, читая роман, собирать из этих осколков мозаику и уподобляться европейцу, ступившему на берег Нового Света, которому предстоит собирать свою Америку.

Первое приближение к Фолкнеру: читатель становится персонажем

Начинать собирать можно откуда угодно. Можно с конца романа. Кстати, в случае “Шума и ярости” так гораздо проще. Но можно и с начала. Надо лишь выбрать любой приглянувшийся эпизод и приступить к игре. Точнее, к чтению-сборке, сделав выбранный эпизод ее главной деталью. В моем случае это будет начало первой части романа, датированной 7 апреля 1928 года. Именно в этой точке я открываю свое приключение с Фолкнером, которое обречено остаться исключительно моим.

“*Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass.*

«Here, caddie.» He hit. They went away across the pasture. I held to the fence and watched them going away”. – “Через забор, в просветы густых завитков, мне было видно, как они бьют. Идут к флажку, и я пошел забором. Ластер ищет в траве под деревом в цвету. Вытащили флажок, бьют. Вставили назад флажок, пошли на гладкое, один ударил, и другой ударил. Пошли дальше, и я пошел. Ластер подошел от дерева, и мы идем вдоль забора, они стали, и мы тоже, и я смотрю через забор, а Ластер в траве ищет.

– Подай клюшки, кэдди! – Ударил. Пошли от нас лугом. Я держусь за забор и смотрю, как уходят”[12].

Едва ли здесь можно понять хоть что-то. Ощущение такое, словно ты без карты и без компаса оказался в незнакомой местности. Вокруг туман и видно только на расстоянии вытянутой руки. Рассказчик, назначенный нам в провожатые, судя по всему, не очень опытен в своем деле. По идее, он должен начать с главного. Сперва представиться, рассказать о себе, потом пояснить хотя бы, в какой стране мы находимся, а уж после перейти к деталям. Вместо этого он сразу обращается к деталям, путая главное и второстепенное, рисуя нетвердой рукой картинку с чудовищно нарушенными пропорциями. Пространство съеживается до невменяемости, зато отдельные предметы, почему-то интересные и важные для нашего рассказчика, укрупняются: забор, дерево, флажок. Примитивность речи,

примитивность взгляда, не различающего пропорций, не понимающего, где главное, а где – второстепенное, не оставляет никаких сомнений: перед нами ребенок. Он смотрит, как за забором взрослые дяди на лугу что-то делают. Кстати, не сразу понятно, что именно. Они вынимают и вставляют флажок. Потом бьют. Чем бьют? Кого бьют? Решительно неясно, пока один из них не произносит ключевое слово: “кэдди”. Тоже не очень понятно, если ты живешь не в Америке, а где-нибудь в Петербурге. Но на помощь очень кстати приходит комментарий. “Кэдди, – сообщает “примеч ред.”, – мальчик, который таскает за игроками в гольф мешок с клюшками”. Стало быть, люди играют в гольф (вот откуда флажки, вот что означает слово *hit* – бьют по мячу), а рассказчик, маленький мальчик, смотрит на них через забор.

Рядом с ним – некто Ластер. Кто такой? Как выглядит? Никаких разъяснений не дается. Он что-то ищет – видимо, что-то потерял. (Монету, как мы позднее выясним.) Услышав слово “кэдди”, наш рассказчик почему-то начинает плакать, и Ластер сердится:

“«Listen at you, now». Luster said. «Aint you something, thirty three years old, going on that way. After I done went all the way to town to buy you that cake. Hush up that moaning. Aint you going to help me find that quarter so I can go to the show tonight». They were hitting little, across the pasture. I went back along the fence to where the flag was. It flapped on the bright grass and the trees”. “– Опять занюнил, – говорит Ластер. – Хорош младенец, тридцать три годочка. А я еще в город таскался для тебя за тортом. Кончай вытье. Лучше помоги искать монету, а то как я на артистов пойду вечером.

Они идут по лугу, бьют нечасто. Я иду забором туда, где флажок. Его треплет среди яркой травы и деревьев”.

Еще одна ключевая фраза, откуда-то из общего фона, из скрытой от нас панорамы действия. (Фолкнеру надо хоть как-то, хоть очень косвенно, но все-таки сориентировать нас в этом густом тумане.) Нам дают понять, что рассказчик, у которого сознание ребенка и который ведет себя как ребенок, на самом деле вовсе не ребенок. Ему без малого тридцать три года. Более того, сегодня у него день рождения, о чем ему напоминает Ластер. (На самом деле это Фолкнер второй раз дает нам подсказку.)

“«Shut up that moaning». Luster said. «I cant make them come if they aint coming, can I. If you dont hush up, mammy aint going to have no birthday for you. If you dont hush, you know what I going to do. I going to eat that cake all up. Eat them candles, too. Eat all them thirty three candles. Come on, les go down to the branch. I got to find my quarter. Maybe we can find one of they balls. Here. Here they is. Way over

yonder. See». He came to the fence and pointed his arm. «See them. They aint coming back here no more. Come on»".

"– Кончай шуметь, – говорит Ластер. – Не могу же я вернуть игроков, раз ушли. Замолчи, а то мэмми не устроит тебе именин. Замолчи, а то знаешь что сделаю? Съем весь торт. И свечки съем. Все тридцать три свечки.

Пошли спустимся к ручью. Надо найти эту монету. Может, из мячиков каких-нибудь подберем. Смотри, где они. Вон там, далеко-далеко. – Подошел к забору, показал рукой: – Видишь? Сюда не придут больше. Идем".

Значит, перед нами не ребенок, а какой-то странный взрослый, вероятно, умственно отсталый, кретин. А Ластер, видимо, за ним приглядывает. Как оба выглядят – кретин и Ластер, – мы не знаем. Очевидно лишь одно: ростом рассказчик гораздо выше Ластера:

"We went along the fence and came to the garden fence, where our shadows were. My shadow was higher than Luster's on the fence". – "На заборе огородном наши тени. Моя выше, чем у Ластера. Мы лезем в пролом".

Вот, собственно, и все указания, из которых мы уясняем, что кретин-рассказчик – не младенец, а взрослый высокий мужчина. Что касается Ластера, то о нем вроде бы вообще ничего не сообщается, кроме того, что он ищет потерянную монетку и далеко не в восторге от того, что ему приходится нянчиться с кретином. Но кто он и как выглядит, мы не знаем. Кретин-рассказчик – что с него возьмешь? – не догадался его представить. У Фолкнера нам все приходится делать самим.

Например, сидеть и гадать, каков из себя Ластер. Но долго гадать не придется. Достаточно послушать, *что* Ластер говорит и, главное, как он это говорит:

"*Come on, let's go down to the branch. I got to find my quarter. Maybe we can find one of they balls. Here. Here they is. Way over* yonder. See". – "Пошли спустимся к ручью. Надо найти эту монету. Может, из мячиков каких-нибудь подберем. Смотри, где они. Вон там, далеко-далеко".

Так, бросая вызов всем грамматическим нормам, изъясняются только афроамериканцы, причем из южных штатов. Получается, что место действия – юг США, а Ластер – черный. И, судя по содержанию его слов, нетерпению и инфантильной раздражительности, – подросток. Вероятно, он – один из черной прислуги, приставленный белым хозяином к больному родственнику.

Пока мы узнали совсем немного, но все-таки, следуя явным и скрытым подсказкам Фолкнера, чуть-чуть продвинулись, осваивая

его мир. Причем, заметьте, осваивая самостоятельно. Нам никто ничего не разъяснял. Мы действовали на свой страх и риск: строили предположения, делали неверные выводы, основываясь на недостоверных фактах, сами же их опровергали, шли дальше, собирая прямые и косвенные улики, пока наконец что-то в этой дурной реальности не начало проясняться.

Фолкнер скрыл панораму, главное, заставив нас самих ее собирать. Достраивать из несвязанных друг с другом случайных эпизодов, деталей и реплик, увиденных и услышанных кретином. Может быть, Фолкнер хотел, чтобы мы ощутили себя соавторами и собрали из осколков свой собственный мир, открыв Америку? Может быть… Ведь его кретин с этой задачей явно не справился, и правильней ее перепоручить кому-нибудь более вменяемому. Например, мне, читателю.

Но все-таки к чему такие сложности? Зачем приглашать в рассказчики кретина, существо заведомо более глупое, чем читатель? Ответ – в заглавии, и монолог кретина недвусмысленно ему подмигивает. Слова “шум и ярость” *(the sound and the fury)* – цитата из шекспировского “Макбета”, известная каждому мало-мальски образованному американцу. Разумеется, американцу времен Фолкнера. А нынешнему читателю здесь требуются пояснения, поэтому заглянем ненадолго в Шекспира. Где-то в пятом действии трагедии Макбет, злодей, узурпатор, убийца, произносит угрюмый монолог, нашептанный ему демонами. “Жизнь, – театрально уверяет он зрителей, – это рассказ, рассказанный кретином, полный шума и ярости, но ничего не значащий”. Враг всего живого, дьявол во плоти, не различает смысла в божественном мироустройстве и прибегает к эффектной барочной метафоре, сводящей в одном образе едва ли сводимое: “шум” и “ярость”.

Первая часть романа обнажает эту метафору и следует ей буквально, путая прямое значение слов Макбета и косвенное. Историю жизни у Фолкнера, как мы выяснили, действительно рассказывает кретин. Только его кретинизм не метафорический, о котором ведет речь Макбет, а самый что ни на есть настоящий, медицински подтвержденный. Он видит, но не понимает того, что видит. Он не говорит, а мычит. Иногда, будто вспомнив что-то, навсегда потерянное, он принимается тоскливо выть, словно раненое животное. Для кретина не существует времени, не существует причин и следствий. Все страшно примитивно. Но одновременно и сложно, потому что ни черта не понятно. И эта неразбериха оставляет неприятное чувство – кретин вроде как оказывается умнее нас. Насмешка над Макбетом оборачивается насмешкой над нами. Вернее, над нашим привычным чтением,

пассивным, неучаствующим, ожидающим, подобно тому, как клиент в ресторане ждет жареного гуся с приправами, хорошо приготовленный мир, скрепленный причинами и следствиями, пространством и временем.

Инстинкт Фолкнера явно антиресторанный. Он не отказывается от роли повара, но приглашает читателя на кухню, проводя мастер-класс, заставляя его самого готовить себе блюдо. Фолкнер нас провоцирует и не оставляет нам выбора, подводя к важной мысли – научиться по-настоящему читать можно лишь в том случае, если ты одновременно учишься сочинять. И наоборот. Значит, мы не обманулись в наших догадках, и Фолкнер действительно приглашает нас в соавторы?

Увы. Фолкнер не столь либерален. Посмеявшись надо мной однажды, выставив меня на посмешище перед кретином, понять которого у меня едва хватило ума, Фолкнер уже вовлек меня в свой мир и, не спросив разрешения, *сделал своим персонажем,* которым можно манипулировать. Правда, персонажем, наделенным свободой и особыми полномочиями – жить в его мире собственной жизнью. Но все-таки персонажем, а не соавтором. Я лишился имени, стал каким-то третьим лицом, “им”, обитателем, не имеющим прописки (в Америке она не нужна) и документов, удостоверяющих личность. От меня требуется не соавторство, а освоение пространства, сочинения по правилам, проживание моей собственной романной судьбы. Связывая друг с другом острова, проступающие над водой, скрывающей все, восстанавливая фон, панораму, историю, я обживаюсь в мире Йокнапатофы, приближаюсь к ее обитателям. Я перестаю быть читателем, становлюсь участником событий, и происходящее кажется мне реальным, а не вымышленным, потому что оно столь мучительно узнано, открыто и заново воссоздано мною самим.

Мир Фолкнера организован таким образом, что всякий пройденный эпизод по мере моего продвижения в тексте требует, чтобы я к нему возвращался, перечитывал его заново, соотнося с новыми горизонтами открывающейся постепенно панорамы.

Второе приближение к Фолкнеру: восстанавливаем панораму

Представим теперь, что у нас хватило терпения дочитать роман до конца, и снова вернемся к эпизоду, в котором мы сначала мало что поняли. Фон, панорама действия нам известны. Осталось лишь восстановить скрытую рассказчиком (или же скрытую от рассказчика) цепь причин и следствий и пережить трепетную радость узнавания.

Кретин-рассказчик (мы не ошиблись – он в самом деле кретин), который ходит-бродит по двору, – это не кто иной, как слабоумный Бенджи, младший из трех братьев Компсонов. Сегодня у него день рождения: ему исполнилось 33 года, и по такому случаю чернокожая служанка Дилси отправила Ластера в город за тортом. За Бенджи приглядывает Ластер. Он действительно шалопай 14 лет, внук служанки Дилси. Ластер ищет потерянную монету – она ему нужна, чтобы пойти вечером на артистов, но ему все время приходится отвлекаться на ноющего дурачка Бенджи. А тому хочется за забор, на луг. И мы уже понимаем, почему ему туда хочется и почему ему туда нельзя. Луг раньше принадлежал Компсонам и даже назывался “Бенджиным” – дурачок любил там гулять. Потом луг продали гольф-клубу – родителям понадобились деньги, чтобы оплатить приданое дочери Кэдди, Бенджиной сестры, и обучение старшего сына Квентина в Гарварде. Впрочем, жертва оказалось напрасной, и вырученные деньги никому не помогли: Кэдди развелась, а Квентин покончил жизнь самоубийством. Но, так или иначе, Бенджи лишился любимого луга, и его прогулки вот уже восемнадцать лет ограничиваются садом. Именно поэтому он топчется у забора и с такой животной тоской смотрит, как чужие люди играют на его лугу в гольф.

Один из игроков подзывает мальчишку и произносит слово “кэдди”. Бенджи тотчас же начинает выть, и мы, прочитав роман, можем догадаться о причине этой реакции. По чистой случайности услышанное Бенджи слово совпадает с именем сестры, к которой он был привязан и которую навсегда потерял. Вспомнив о своей утрате, Бенджи плачет. Ластер (у него своих проблем хватает) сердится и грозит кретину, что съест его торт вместе со свечками. Потом оба по очереди протискиваются через выломанные в заборе доски – причем неповоротливый Бенджи умудряется зацепиться за гвоздь – и отправляются к ручью: Ластер надеется отыскать там свою монетку.

Все видимое наконец стало понятным и обрело не “кретинский”, а вполне вменяемый вид. Казавшиеся случайными детали и реплики аккуратно заняли свои места в общей панораме действия, объяснив нам метод работы Фолкнера. Как мы видим, он детально продумал весь свой огромный мир. Продумал и убрал за скобки, тщательно скрыв в густом тумане и оставив едва видимые островки. Это не просто эпизоды, детали или реплики, выбранные наугад, а фрагменты значимые, выбранные таким образом, что можно восстановить вынесенное за скобки пространство. Фрагменты изымаются Фолкнером из банальной цепи причин и следствий, из потока линейного времени, из всего того, что делает их однозначным, одновекторным. Утратив обычное значение, они оказываются чудовищно конкретными и потому, как это ни парадоксально, символическими.

Кретин Бенджи, сам того не ведая, открывает в увиденных им вещах глубинный смысл. Таким образом, эпизод, который мы уже дважды рассмотрели, требует еще одного прочтения – на предмет символического смысла.

Третье приближение к Фолкнеру: мифы и подтексты

Но прежде нам предстоит разобраться, что происходит в голове у Бенджи и происходит ли там хоть что-то. Бенджи – абсурдный герой. И не будь он таким кретином, он мог бы напомнить нам Джейкоба Барнса из хемингуэевской “Фиесты” или Мерсо из “Постороннего” Альбера Камю. Их всех объединяет потрясающее умение видеть. И нежелание понимать. Хотя в случае Бенджи – скорее неспособность, чем нежелание. Возможно, это великий дар, счастье, о котором можно только мечтать. Ведь подобный человек с ампутированным сознанием видит реальность такой, какая она есть. Его взгляд устремлен на поверхность вещей, а не сквозь них, то есть на их функцию или идею, как у нас, людей нормальных. Он смотрит на вещи без шор этики, морали, унылого образования. Все искрится, светится, играет. Он ощущает сопричастность вещам. Он не знает бремени прошлого и будущих забот. Он весь – настоящее, подобный древним эллинам. А познание только все портит. Отчуждает от вещей и вносит трагедию.

С другой стороны, нас учили, что идиотизм почти священен. Сумасшедший, юродивый, дурачок, не испорченный коварным разумом, – невинное дитя, приятное Господу. Мне кажется, одним из возможных литературных прототипов Бенджи был князь Мышкин. Обнаженный дух, всеприемлющий, не отягощенный страстями и дьявольским интеллектом. Отрекающийся Христос в образе человека. Кстати, Бенджи слегка иронично и навязчиво ассоциируется в тексте романа с Христом при помощи изрядного количества новозаветных аллюзий (в частности, ему тридцать три года).

Однако фолкнеровский кретин почему-то не выглядит ни поросячьи счастливым, ни просветленным. Он не сопричастен жизни, а сосредоточен на себе и наглухо замурован в собственном “Я”. Бенджи заперт физически: его не выпускают за пределы забора. Заперто и его слово. Оно остается неизреченным, застрявшим среди предметов. Бенджи не говорит – не умеет:

“I was trying to say, and I caught her, trying to say, and she screamed and I was trying to say and trying and the bright shapes began to stop and I tried to get out”. – *“Я хочу сказать, поймал* ее, хочу сказать, но закричала, а я сказать хочу, выговорить, и яркие пятна перестали, и я хочу отсюда вон”.

Жизнь бунтует, течет, уходит, оставляя Бенджи запертым.

Только не в Раю, а в кошмаре. Рай для него утрачен, как утрачены Кэдди, любимый луг, тестикулы (его кастрировали), огонь (реальный, тот, что в печке, которую от него все время закрывают, и символический – огонь страсти). *Утрата* – основной вектор, сводящий эпизоды первой части воедино и придающий им символический смысл.

Итак, снова – первый эпизод.

Бенджи ходит вдоль забора, который символически отделяет его от внешнего мира. Луг за забором – первый в романе знак его утраты. Читатель вряд ли распознает этот символ, и Фолкнер прибегает к подсказке, едва заметной, намекая, что все очерченное им пространство проникнуто болью утраты: “Ластер ищет в траве под деревом, в цвету”. Здесь решительно не важно, что именно ищет Ластер, важен сам факт поиска чего-то утраченного. Слово “кэдди” – еще один знак утраты, на который Бенджи тотчас же реагирует жалобным воем. На сей раз – утраты сестры, которая символически отождествляется с потоком жизни. Другой символ этого потока – ручей, куда отправляются Бенджи и Ластер. У ручья впоследствии (если учитывать только романное время) разыграется ключевая сцена “Шума и ярости”, в которой Фолкнер сведет вместе Кэдди и трех ее братьев.

Деревья и трава в эпизоде – также знаки утраты, отсылающие к Кэдди: “Кэдди пахла деревьями”, “Кэдди пахла травой”, – прочтем мы уже через несколько страниц. Наконец, фраза Ластера *“May be we can find one of they balls*” – “Может, найдем тут их мячик” – напомнит еще об одной потере – Бенджи подвергли кастрации. *“You all found any balls yet*?” – А шариков [Бенджиных] никто не находил? – глумливо спросит Ластер у играющих в ручье негритянских детей. И уже в финале первой части Бенджи, раздетый перед сном Ластером, поглядит на себя в зеркало и завоет. “Тихо, – говорит ему Ластер. – Нет их у тебя, хоть смотри, хоть не смотри. Укатились”.

Здесь, на этой сцене, увы, не слишком обнадеживающей, я, пожалуй, завершу свое приключение с Фолкнером, ведь продолжать собирать из осколков этот мир можно до бесконечности, и еще неизвестно, куда меня это заведет. Стоит лишь сменить угол зрения, заговорить о растительной символике, выбрать другой эпизод в качестве фундамента, и моя прежняя постройка тотчас же рассыплется, как карточный домик.

Дальше пробуйте сами. Распробуйте эту увлекательную игру. Превратитесь из читателя в соавтора, а потом в персонажа. Кто знает, может, у вас и впрямь получится открыть свою Америку.

Метаморфозы воображения
О романе Джона Апдайка “Кентавр”

Воображение: pro et contra

Воображению доверять не стоит. Особенно в тех случаях, когда ты занят каким-нибудь важным делом. Например, завтракаешь. Грезы и мечты уносят в далекое поднебесье, но, к прискорбию, обременяют необходимостью всякий раз возвращаться обратно: в столовую, где принимает пищу дружный коллектив, или на кухню, где тесно и пахнет подгоревшей яичницей. И в этой череде возвращений каждое новое воспринимается еще более тягостно, чем предыдущее. Так что лучше сдерживать прекрасные порывы и не мучать себя понапрасну.

Иначе может случиться непоправимое. Как в басне Крылова "Ворона и лисица". Там вроде бы говорится про лесть и про то, что поучать людей бесполезно ("Уж сколько раз твердили миру… да, видно, все не впрок") – так нам внушили в школе. Но давайте вдумаемся в эту басню как следует, без чужих подсказок. Мне кажется, перед нами не обличение лести, а картина позорного фиаско воображения, оборотная сторона которого – глупость и тщеславие. Вспомним этот сюжет. Обзаведясь сыром, ворона вознамерилась позавтракать. Верное и здоровое желание. И, что немаловажно, поддержанное провидением: именно господь-вседержитель, как мы помним, послал ей сыр. И вдруг… ворона призадумалась. Интересно, о чем она там, сидя в надмирной высоте и вспорхнув над земными заботами, призадумалась? В самом деле. Ворона – это не дятел-передовик, не идиотская синица и не маразматическая чеховская чайка. Она демоническая вещунья. И если каркает – то пророчит, предсказывает будущее, и, стало быть, ей по статусу положено "призадуматься", предаться пророческому воображению.

Что произошло дальше, вы отлично помните: "На ту беду, лиса близехонько бежала". "На ту беду…" Вдумайтесь в эти слова. Крылов Иван Андреевич высказался вполне определенно: если ты призадумался, если отдался во власть мечты и воображения – жди беды. Лиса даже не столько льстит, сколько подогревает проклюнувшиеся вороньи мечты, придав им некоторое направление: "Ведь ты была б у нас царь-птица". Ворону можно понять. Про перышки, про носок, про голосок слушать приятно и не более. Но "царь-птица." Тут уж волей-неволей голова пойдет кругом. В итоге вовсе не лесть, как нас уверяли, а коварное воображение оставило ворону без завтрака. Провидение, проявив прежде расположение, отвернулось: сыр выпал. Мечтать, вглядываться в грядущее, воображать

возможности жизни, учит нас басня, небезопасно. Что толку предаваться фантазии, если ты не видишь того, что у тебя под носом?

Но это всего лишь басня. А в жизни иногда случается все по-другому. Протискиваюсь к дверям в битком набитом питерском автобусе. Снаружи плотно обступившая двери людская масса уже ломится внутрь, не давая никому выйти. Слышится ругань.

– Ну что ж они, подождать, в самом-то деле, не могут?! – вскрикивает у меня над ухом пожилая женщина. – Лезут как…

– Успокойтесь, – перебивает ее какой-то парень. – Просто представьте, будто мы кинозвезды и приехали на фестиваль. А эти, на улице, – фанаты и нас встречают. Сразу легче станет.

Я оборачиваюсь и вижу его круглое улыбающееся лицо. Мне почему-то в самом деле становится легче. Злые, дебильные физиономии рвущихся с улицы добреют и начинают светиться радостным энтузиазмом. Толчки в спину кажутся дружескими, ободряющими. Даже в чесночном запахе у кого-то изо рта я различаю что-то освежающее. Я ловлю себя на мысли, что мне приятно находиться среди этого шума, почти праздничного, приятно пробираться сквозь людскую толчею, приятно измерять собою плотность чужих тел.

Значит, старая басня нас обманула? И воображение, пусть даже приправленное тщеславием, не отвлекает нас от реальности, а возвращает в нее, примиряет с ней? Оно щедро оплавляет нас миром и, размывая цепь, казалось бы, безучастных вещей, находит в ней место для нас.

Джон Апдайк в полемике с атеистами

Так, по крайней мере, считал американский писатель Джон Апдайк, отыскав тем самым неоспоримый, как ему казалось, козырь в своем споре с французскими экзистенциалистами-агностиками Ж.-П. Сартром и Альбером Камю. Их мир был чудовищно пустым и бессмысленным, а вещи в нем, обступавшие одинокого человека, выглядели абсурдными, равнодушными и тошнотворными. В такой ситуации появлялся великолепный стимул принять на себя ответственность решительно за все, даже за мироздание, и утвердиться в бунте и борьбе. Французские экзистенциалисты распространили свое влияние по обе стороны Атлантики. Их читали, им подражали, ими вдохновлялись в шестидесятые годы решительно все: от утонченных эстетов до террористов-душегубов.

Апдайк вел с ними спор всю свою жизнь с конца пятидесятых годов, когда в печати появились его первые произведения, вплоть до своей смерти в 2009 году, когда уже никого из его возможных оппонентов давно не было в живых. Этот спор слегка озадачивает, поскольку жизненные обстоятельства, в которых оказался Апдайк, вполне могли бы сделать из него идеального экзистенциалиста-бунтаря или, на худой конец, хотя бы разочарованного агностика. Ведь нечто подобное произошло в свое время с великим Альбером Камю. В юности Камю, как известно, был слаб здоровьем и беден. Эти обстоятельства подтолкнули его к двум взаимопереплетающимся переживаниям: ощущению равнодушия, несправедливости мироздания и решительному социальному протесту. Ситуация Апдайка смягчалась тем, что он родился не в полуголодном потном Алжире, как Камю, а в раскормленных благодушных Штатах. Но в остальном она была удивительно похожей. Апдайк тоже пережил бедность – он появился на свет в 1932 году, в самый разгар Великой депрессии, когда его отец потерял работу. Судьбе, видимо, этого показалось мало, и она еще вдобавок немного поглумилась над Апдайком – наградила его псориазом, мерзопакостным нервным заболеванием, щедро посыпающим кожу отвратительными зудящими язвами. Для подростка, живущего в стране, где тело должно быть безупречным, потому что спорт и здоровье возведены в культ, это была настоящая катастрофа. Можно только гадать, сколько ему пришлось пережить: чувство стыда за собственное уродство, страх появиться в бассейне или на пляже, зависть к здоровым и загорелым сверстникам. Бедный и вдобавок больной… Тут уж волей-неволей затаишь обиду на всех без разбора: на судьбу, на

Бога, на природу, на конгрессменов. Ведь жизнь, обещавшая столько радостей, равнодушно и ласково зевнув, тебя несправедливо обделила. Остается, повзрослев и возмужав, пережить богооставленность – чувство, кстати, крайне популярное у американцев, – затем потребовать у судьбы справедливости и возрасти до бунта с тем, чтобы потом все вернуть с лихвой.

Такие мысли, открывавшие невероятные возможности, наверняка не раз посещали Апдайка: ведь он в каждом романе с завидным постоянством возвращает к ним своих персонажей. Но Апдайк выбирает другое. Я разглядываю его фотографии. Их не так много. Вот Апдайк в молодости – фотография сделана где-то в начале шестидесятых. А вот – в старости, уже весь седой. На всех – неизменно аккуратная прическа, плотное лицо правильной формы, выточенный орлиный нос; добродушный взгляд узких глаз и рот, неизменно растянутый мягкой полуулыбкой, выдают человека слегка насмешливого и ироничного. И никакой принужденности. Напротив, во всем его облике – спокойствие, мудрость и доброта. Впрочем, я не исключаю, что Апдайку всякий раз попадался умелый фотограф. Говорят, Апдайк их сторонился, так же как газетчиков и телевизионщиков.

Искусство безлично

Пережитое в детстве и юности чувство унизительного стыда странным образом переросло у него не в бунт, а в кальвинистское смирение, несколько смягченное в более зрелые годы идеями Кьеркегора и теологией Карла Барта. Болезнь, физическую непривлекательность собственного тела он счел даром, подсказывающим ему не выпячивать свою личность, не выставлять ее на всеобщее обозрение, а, наоборот, скрыть, явить ее в результате своего труда. Так у Апдайка возникло представление о внеличностном характере творчества. Он видел себя не всемогущим автором, раздувавшим пузыри неопровержимых личных истин, а посредником между вещами и читателями, растворяющемся в тексте. И сравнивал себя то с карандашом, которым водит по листу некий высший закон, то с линзой, сквозь которую на бумагу преломляется небесный свет. Идея внеличностной природы творчества имела у Апдайка жесткие мировоззренческие основания. Будучи кальвинистом, он категорически отрицал ренессансный гуманизм, ставящий человека в центр вселенной. Человек, полагал Апдайк, не является точкой отсчета и мерой всех вещей. Мир сотворен Богом, и мерой вещей является Бог, а человек – всего лишь часть творения, одна из многочисленных земных форм, в которых себя открывает вечная, непрекращающаяся жизнь. Эта идея позволяет объяснить эпиграф из Карла Барта, которым Апдайк открывает свой роман “Кентавр”: “Небо – не стихия человека; стихия его – земля. Сам он – существо, стоящее на грани меж землею и небом”.

Небеса, Бог всегда непознаваемы для человека. Ему предписано безропотно, смиренно верить и принимать земной мир и самого себя как фрагмент непостижимого замысла. Эта вера, считает Апдайк, – источник творческого воображения, представляющего мир внечеловеческим, божественным, многосмысленным и мифологическим.

Повседневность, воображение и миф

Апдайковский “Кентавр” (1962) – роман в первую очередь о воображении, о его психологических и этических основаниях. Обратимся к сюжету. Рассказчик, третьеразрядный художник-авангардист Питер Колдуэлл, лежит в постели с любовницей-негритянкой и, бессонно уставившись в ночной потолок, вспоминает своего отца. В его памяти оживают случайные как будто выхваченные наугад из отрочества фрагменты жизни. События всего трех коротких дней. Панорама действия, без которой редкий читатель может обойтись, здесь все же задана: середина сороковых годов прошлого века, послевоенная Америка, провинциальный городок Олинджер, явно процветающий, и общеобразовательная школа, где наш рассказчик учится, а его отец, Джордж Колдуэлл, главное действующее лицо романа, учительствует.

Вот Колдуэлл-старший дает урок местным недорослям, и ему в лодыжку попадают металлической стрелой. Вот он завтракает с женой и выясняется, что его с недавнего времени мучает какая-то болезнь, возможно, рак, и давно пора уже обратиться к врачу. Вот он за рулем еле живого “Бьюика” везет сына в школу. Вот он на приеме у врача, который выписывает ему направление на рентген, а сын в это время, полный дурных предчувствий, сидит в кафе вместе со своей девушкой. Потом – соревнования по плаванью между школами Олинджера и соседнего Олтона, поломка машины и ночь в олтоновской гостинице. На следующий день – снова школа, вечерний баскетбольный матч, во время которого Колдуэлл– старший пытается вступить в религиозный диспут с пастором-кальвинистом, а его сын – признаться любимой девушке, что у него псориаз. По дороге домой сквозь снегопад старый автомобиль снова не выдерживает, не может взять крутой подъем, и отец с сыном отправляются ночевать к знакомым. Утором уже на починенной машине они наконец добираются домой. В финале, когда Колдуэлл-старший шагает к своему “Бьюику”, мы узнаем, что страх приближающейся смерти, заставивший его приготовиться к худшему и привести в порядок свои дела, был напрасен. Он здоров и должен жить ради жены и ради сына.

Обычные люди, заурядные тревоги и вполне тривиальные обстоятельства, в которых, казалось бы, нет ничего героического и фантазийного. Однако воображение с первых же страниц предъявляет свои права. Оно врывается на территорию повседневности, яростно торопясь прострочить ее античным

мифом и разукрасить галлюцинаторными метафорами. Апдайк здесь идет по стопам великого Джеймса Джойса и предлагает нам очередной роман-миф. Он открывает в каждом персонаже, событии, предмете древнее, архаическое измерение. Город Олинджер превращается в Олимп (чуть реже – в Вифлеем), а его обитатели оборачиваются богами, полубогами, героями, нимфами и сатирами. Колдуэлл-старший становится мудрым кентавром Хироном, наставником великих греческих царей. Колдуэлл-младший – бунтующим титаном Прометеем. Директор школы Зиммерман – Зевсом-громовержцем. Его любовница миссис Герцог – мстительной Герой. Чета Гаммелов, друзей Колдуэлла, – Гефестом и Венерой. Преподобный Марч, ветеран войны – Марсом. Майнор Крец, владелец кафе, – Миносом. Доктор Апплтон и его сестра – Аполлоном и Дианой. Уличные бродяги – Гермесом и соответственно Дионисом.

Список параллелей, прямых и косвенных, можно продолжать почти до бесконечности. Здесь важно другое. Присутствие мифа иногда усиливается, полностью меняя реальность, иногда слабеет и едва мерцает сквозь плотную завесу повседневности. Но в общем и целом оно как будто бы не нарушает общего впечатления, что происходящее вполне достоверно, разве только немного аллегорично и сверх всякой меры затемнено метафорами. Но это впечатление пропадает, когда мы доходим до пятой главы, где Апдайк применяет обманный сюжетный ход. Эта глава представляет собой некролог, написанный по случаю кончины Колдуэлла в возрасте пятидесяти лет. Странная смерть посреди романа. Тем более что вскорости мы узнаем, что Колдуэлл в тот раз вовсе не умер. Значит, никакого некролога на самом деле не было. Откуда же тогда он взялся? И зачем Апдайку понадобилось нарушать правдоподобие, древнейшее правило всякой приличной литературы? Наверное, дело в том, что перед нами – не просто реальность, осложненная разыгравшимся воображением, а *само воображение,* творящее мир и миф. События романа, от начала до конца, – фантазии Питера Колдуэлла, его галлюцинация, развернувшаяся в мифологический сюжет, готовый сам себе противоречить. Возможно, в них нет ничего реального и достоверного. Возможно, ничего подобного с Питером и с его отцом не случалось. “Реально” и “достоверно” в этом мире лишь одно – фигура Питера на постели. Вот он лежит в полусне, вспоминая, думая и сочиняя. Все остальное – плод его воображения.

Кстати, периодически вспыхивающая в романе картинка Питера и его любовницы-негритянки символична. Она преподносит немного затасканный и неполиткорректный по

нынешним меркам миф, согласно которому негры и негритянский мир – бессознательное американской культуры, глубинное основание ее творческих истоков. Стало быть, Питер, белый американец, состоялся, стал подлинным художником, заполучив вместе с объятиями своей черной ночной подруги коллективное бессознательное. Он физически обнят, охвачен той внеличной силой, которая рождает его фантазии.

Материя "Кентавра" – не окончательный результат работы воображения, а процесс, само воображение, движущееся, угасающее и вновь вспыхивающее. Оно распахнуто, выворочено наизнанку таким образом, чтобы мы смогли увидеть его потаенные силы. Как пробудить в себе воображение? Как сделаться художником? Эти вопросы, мучающие неофита, Апдайк слегка уточняет, поскольку в его представлении воображение имеет внеличную природу. Он спрашивает иначе: как позволить воображению овладеть собой? Можно, усердно байронизируя собственную личность, взбунтоваться. Но подстегнет ли это воображение? Питер Колдуэлл яростно бунтует, представляя себя чудовищно одиноким, могучим титаном Прометеем, восставшим против Зевса-Зиммермана, против олимпийских богов, против самого замысла жизни. Но главное – против своего отца, Хирона. В его голове настойчиво гудит избитый фрейдистский мотив: убей отца, убей отца, убей отца. Ибо, убив его, ты обретешь самого себя, станешь подлинным творцом, одиноким, самовластным, ничем не связанным, наполненным свободой и воображением. Питер в самом деле как будто бы готов к такому символическому убийству. Он испытывает неловкость за родителя, постоянно внутренне отрекаясь от него. Он порицает его христианскую жертвенность, которая распространяется решительно на всех, даже на самых недостойных. "Я убиваю его", – признается Питер сам себе. В свою очередь отец, Колдуэлл-Хирон, фигурирующий в романе как самостоятельный персонаж-фантом, на самом деле – проекция воображения Питера, и только. Колдуэллу-старшему Колдуэлл-младший приписывает те же сомнения, те же метания между гордыней одиночества и принятием жизни. Если младший в минуты безверия, богооставленности замыкается в скорлупе своего "Я", то старший в аналогичных случаях жаждет умереть, одиноко закрыться от мира в тихой гавани небытия.

Но это лишь минуты слабости, конвульсивные приступы гордыни. Физическая боль, ощущение близости смерти заставляют Колдуэлла-Хирона увидеть себя недолговечной, хрупкой оболочкой, через которую мироздание передало жизнь его сыну. Он осознает, что втянут помимо воли в поток жизни и

является необходимым звеном в творении, направляемым непостижимым надмирным разумом. Колдуэлл принимает эту роль, это предназначение, это место, которое ему определил Бог, обретает веру и примиряется с реальностью.

Он готов продолжать жить ради сына. В свою очередь, Питер, приведя отца к христианскому смирению, приходит к пониманию того, что он не изолированная форма, не одинокий бунтующий гений, а продолжение своего отца, воплощение бессмертной жизни, которая была передана ему отцом. Чувство принадлежности к всеобщему творению и рождает в нем воображение.

Мастерская образов

Первая сцена романа, на которой мы теперь чуть подробнее остановимся, задает толчок повествованию и сводит вместе те силовые линии, которые затем получат свое развитие. Итак, Колдуэлл-Хирон заканчивает урок. Он стоит у двери перед беснующимся классом, и в ногу ему вонзается стрела. Прочитаем эту сцену в оригинале и в переводе Виктора Хинкиса:

“Caldwell turned and as he turned his ankle received an arrow. The class burst into laughter. The pain scaled the slender core of his shin, whirled in the complexities of his knee, and, swollen broader, more thunderous, mounted into his bowels. His eyes were forced upward to the blackboard, where he had chalked the number 5,000,000,000, the probable age in years of the universe. The laughter of the class, graduating from the first shrill bark of surprise into a deliberately aimed hooting, seemed to crowd against him, to crush the privacy that he so much desired, a privacy in which he could be alone with his pain, gauging its strength, estimating its duration, inspecting its anatomy. The pain extended a feeler into his head and unfolded its wet wings along the walls of his thorax, so that he felt, in his sudden scarlet blindness, to be himself a large bird waking from sleep. The blackboard, milky slate smeared with the traces of last nights washing, clung to his consciousness like a membrane. The pain seemed to be displacing with its own hairy segments his heart and lungs; as its grip swelled in his throat he felt he was holding his brain like a morsel on a platter high out of hungry reach. Several of the boys in their bright shirts all colors of the rainbow had risen upright at their desks, leering and baying at their teacher, cocking their muddy shoes on the folding seats. The confusion became unbearable. Caldwell limped to the door and shut it behind him on the furious festal noise”. – “Колдуэлл отвернулся, и в тот же миг лодыжку ему пронзила стрела. Класс разразился смехом.

Боль взметнулась по тонкой сердцевине голени, просверлила извилину колена и, разрастаясь, бушуя, хлынула в живот. Он вперил глаза в доску, на которой только что написал мелом 5000000000 – предполагаемый возраст Вселенной в годах. Смех класса, сперва раскатившийся удивленным визгливым лаем, перешел в дружное улюлюканье и обложил его со всех сторон, сокрушая желанное уединение, а он так жаждал остаться с болью наедине, измерить ее силу, прислушаться, как она будет замирать, тщательно препарировать ее. Боль запустила щупальце в череп, расправив влажные крылья в груди, и ему, внезапно ослепленному кровавым туманом, почудилось, будто сам он – огромная птица, встрепенувшаяся ото сна. Доска, вымытая с

вечера, вся в беловатых подтеках, как пленка, обволокла сознание. Боль мохнатыми лапами теснила сердце и легкие; вот она подобралась к горлу, и ему теперь казалось, будто мозг его – это кусок мяса, который он поднял высоко на тарелке, спасая от хищных зубов. Несколько мальчишек в ярких рубашках всех цветов радуги, вскочив в грязных башмаках на откидные сиденья парт, со сверкающими глазами продолжали травить своего учителя. Невозможно было вынести этот содом. Колдуэлл заковылял к двери и закрыл ее за собой под звериный торжествующий рев".

Роман, как видите, стартует строго по-американски. Безо всяких предисловий, предуведомлений, панорамных обзоров, как водится у европейцев. Апдайк обозначает всего лишь один жест: "*Caldwell turned…"* – "Колдуэлл отвернулся…". Случайное телесное движение, вырванное их контекста и ни с чем как будто бы не согласованное. Из него развернется весь текст романа. Оно неожиданно размыкает изолированность персонажа и сразу вовлекает его в реальность. Колдуэлл отворачивается, делает движение и тотчас же оказывается подхвачен общим потоком вещей: "*Caldwell turned and as he turned his ankle received an arrow".* – "Колдуэлл отвернулся, и, когда он отвернулся, ему в лодыжку вонзилась стрела". Глагол *"turned"* повторяется дважды не случайно. Сперва он просто регистрирует жест, а затем притягивает к нему событие – вторжение материи мира в живую плоть героя.

Это вторжение отзывается болью, продолжается болью в теле Колдуэлла: *"The pain scaled the slender core of his shin, whirled in the complexities of his knee, and swollen broader, more thunderous mounted into his bowels*". – "Боль взметнулась по тонкой сердцевине голени, просверлила извилину колена и, разрастаясь, бушуя, хлынула в живот". Боль у Апдайка – страшное, но необходимое условие приобщения к миру. Она открывает герою его анатомию (голень, колено, мышцы, кишечник), заставляя почувствовать ее материальность, родственность внешним материальным формам жизни. Колдуэлл видит себя, свое тело временным обиталищем бестелесной стихии, потока, пронизывающего все предметы и явления, который теперь отыскал путь в его плоть и хлынул в нее, "разрастаясь и бушуя". В этот момент, в момент осознания себя частью творения, человек и обретает способность творить, воображать.

Обратим внимание на то, что боль передается не как личное, субъективное переживание персонажа. Иначе было бы достаточно сказать: "Колдуэлл почувствовал резкую боль". Апдайк делает боль опредмеченной, объективизированной, как бы выводя ее за

пределы сознания. В тексте она превращается в живое начало, материальное, открытое нашему глазу. Теперь читатель может не только о ней узнать – он может ее увидеть.

Это и есть работа подлинного воображения, суть которой в том, чтобы совпасть с потоком жизни, выйти за пределы себя и опрокинуть привычную классификацию вещей. Возникают новый мир, новая речь, заново обозначающая предметы, предлагающая немыслимые сочетания. Разделенные прежде правилами хорошего вкуса, слова в эротическом возбуждении стремятся друг к другу, соединяясь в неожиданные метафоры.

Двинемся дальше. Взгляд раненого Колдуэлла падает на доску: *“His eyes were forced upward to the blackboard, where he had chalked the number* 5,000,000,000*, the probable age in years of the universe”*. – “Он вперил глаза в доску, на которой только что написал мелом 5000000000 – предполагаемый возраст вселенной в годах”. *“His eyes were forced”*. Эта фраза содержит важный оттенок, исчезающий в русском переводе, – вынужденность совершенного действия. Колдуэлл не просто “вперил глаза в доску”, ему *пришлось* на нее посмотреть. Какая-то внешняя сила не отпускает его, заставляет поднять глаза и увидеть предполагаемый возраст вселенной – пять миллиардов лет. Колдуэллу указывают на чудовищный масштаб трудов Вседержителя, на истинную человеческую меру всех вещей, на непостижимую протяженность времени, в соизмерении с которой его собственная жизнь – едва заметный крошечный отрезок. Именно так, смиренно поместив себя в контекст мироздания, нам, видимо, и надлежит оценивать свое существование.

Но Колдуэлл, судя по всему, к этому не готов. Он испытывает желание отгородиться от жизни, замкнуться в травме, сохранить боль как субъективный опыт, как личное переживание: *“The laughter of the class <…> seemed to crowd against him, to crush the privacy that he so much desired, a privacy in which he could be alone with his pain, gauging its strength, estimating its duration, inspecting its anatomy* ”. – “Смех класса… обложил его со всех сторон, сокрушая желанное уединение, а он так жаждал остаться с болью наедине, измерить ее силу, прислушаться, как она будет замирать, тщательно препарировать ее”. Окружающий мир, как и в романах Камю, видится чуждым и враждебным (ученики смеются), а вещи – безучастными и травматичными (стрела вонзается в ногу). Подсказка на доске только умаляет ценность человеческих страданий, которую следует переутвердить. Отчаяние, богооставленность толкают к гордыне и летаргической замкнутости на себе.

Однако боль тем временем продолжает свою воспитательную

работу. Она не оставляет Колдуэлла и настойчиво взыскует иное переживание: "…*He felt, in his sudden scarlet blindness, to be himself a large bird waking from sleep"*. – "…И ему, внезапно ослепленному кровавым туманом, почудилось, будто сам он – огромная птица, встрепенувшаяся ото сна". Боль по-прежнему инспектирует внутренние органы Колдуэлла и окончательно материализуется. Теперь она уже не бестелесная энергия, а некое обретшее плоть протеичное существо, которое оборачивается то осьминогом, то птицей: *"The pain extended a feeler into his head and unfolded its wet wings along the walls of his thorax, so that he felt, in his sudden scarlet blindness, to be himself a large bird waking from sleep*". – "Боль запустила щупальце в череп, расправив влажные крылья в груди, и ему, внезапно ослепленному кровавым туманом, почудилось, будто сам он – огромная птица, встрепенувшаяся ото сна". И Колдуэллу наконец приходит озарение – ему чудится, будто он стал птицей. Несколько тяжеловесная метафора, обозначающая пробуждение души.

Затем в тексте вновь возникает школьная доска, указывающая на возраст вселенной: *"The blackboard, milky slate smeared with the traces of last nights washing, clung to his consciousness like a membrane*". – "Доска, вымытая с вечера, вся в беловатых подтеках, как пленка, обволокла сознание". Боль в самом деле славно потрудилась. Абстрактная цифра, отвлеченное знание, становится теперь переживанием Колдуэлла, его собственным ощущением. И тем не менее он продолжает упорствовать, вызывая в сознании дикую галлюцинацию, где он выступает в роли бунтующего ацефала: "… *He felt he was holding his brain like a morsel on a platter high out of hungry reach*". – "И ему теперь казалось, будто мозг его – это кусок мяса, который он поднял высоко на тарелке, спасая от хищных зубов". Впрочем, этот драматический жест имеет и другой смысл, скрытый от самого Колдуэлла. Герой избирает точку зрения по ту сторону своего "Я" и наблюдает себя с территории мира, извне, откуда мозг видится не вместилищем смятенного духа, а куском мяса, материей жизни, формой среди других форм. Таким образом, перед нами – порыв человека, только что обращенного, приобщенного собственным телом к материи мира, но еще не в полной мере осознавшего собственную приобщенность.

Колдуэлл уходит. Под "звериный, торжествующий рев", как сказано в русском переводе. Оригинал все же не столь категоричен: *"the furious festal noise*", т. е. яростный, веселый шум. Слово *"festal"* здесь, как мне кажется, более чем уместно. Буквальный смысл эпизода в том, что садисты-дети издеваются над своим учителем и прогоняют его. Слово *"festal"* открывает

здесь ритуальный план, сферу воображаемого, где вся эта бытовая ситуация перекодируется и прочитывается по-иному. Дети становятся участниками радостного священного празднества. Они приносят учителя в жертву, символически разрушая те границы, которые отделяли его от мира. Учитель должен умереть как единичное, изолированное “Я”, с тем чтобы воскреснуть к новой жизни как часть всеобщего.

На этой оптимистической ноте я, пожалуй, закончу. Возможно, Апдайк был прав, и реальность, какой бы тягостной она ни казалась, всегда достойна того, чтобы мы в ней жили. Необходимы лишь вера в Бога и воображение, которым эта вера награждает.

Вглядываемся в пустоту
О повести Генри Миллера “Бессонница, или Дьявол на воле”

Любовная предыстория

Американский писатель Генри Миллер (18911980) прожил долгую жизнь. И каждый эпизод этой жизни – как смешной анекдот. С нелепой сюжетной завязкой, еще более нелепой кульминацией и уж совсем нелепой развязкой. Для этого эссе я выбрал всего один такой эпизод – эпизод неудачной влюбленности, который с Миллером произошел под самый конец жизни, в 1960-х, когда, вообще-то говоря, ему следовало вести себя посерьезнее и задуматься о чем-нибудь духовном-вечном. И уж тем более не следовало в очередной раз наступать на одни и те же грабли – ведь все предыдущие влюбленности Миллера заканчивались разочарованием.

Генри Миллер к тому моменту был уже знаменитым писателем. Американец по рождению, он как литератор состоялся в Европе, где в тридцатые годы вышли его знаменитые книги: “Тропик Рака”, “Черная весна” и “Тропик Козерога”. На родине писателя, в США, их тотчас же запретили: за хулиганство, за грубый эротизм и за попрание всех нравственных норм. Долгое время Миллер жил во Франции, затем перед самой войной принужден был вернуться в США. Он поселился в Калифорнии, в живописном городке Биг-Сюр. Здесь Миллер жил в небольшом домике, сначала с одной женой, потом с другой. Занимался домашней работой, что-то чинил, много гулял, сочинял, сначала лихорадочно по старой привычке, потом уже медленно, через силу – стал сказываться почтенный возраст. В 1961 году власти США под давлением литературной и интеллектуальной общественности наконец сняли запрет на издание книг Миллера. Он тотчас же сделался модной, знаменитой фигурой, а его “Тропики” – библией бунтующего поколения молодых американцев.

С середины шестидесятых годов жизнь Миллера в Калифорнии протекала относительно безоблачно. Для современников он уже давно стал культовым автором, “апостолом любви”. Многие знаменитости (благо Голливуд был недалеко), да и не только они, искали его дружбы или хотя бы знакомства. На этой волне интереса к Миллеру популярной книгой в США стал знаменитый “Дневник” Анаис Нин, первый том которого, где как раз шла речь о Миллере и его второй жене, Джун Эдит Смит, был опубликован в 1966-м. Но в жизни самого Миллера, казалось, наступил период летаргии. Ему было уже за семьдесят. Он часто болел, его мучил артрит. Миллер мало писал и мало читал в эти годы, отдавая предпочтение книгам, которые он любил в

молодости. Работа над романом “Нексус” застопорилась, потом окончательно остановилась и, казалось, уже больше никогда не возобновится. Миллер пристрастился к телевизионному ящику и высиживал напротив него, щелкая каналами, чуть ли не сутками. Он уже не был способен подолгу концентрироваться на творчестве, и даже минимальная литературная работа требовала от него неимоверных усилий. У многих, да и у самого Миллера, создалось впечатление, что больше он уже ничего не напишет. Оставалось только стареть и доживать свой век.

Но в глубине его души еще что-то теплилось. Миллер чувствовал, что ему необходима какая-то внешняя встряска. Возможно, очередная влюбленность? Ведь его, как и прежде, интересовали женщины. В 1966 году он признался одному своему другу, что влюблен одновременно в четырех женщин. Однако лишь одна полностью завладела его вниманием. 28-летняя японка Хироко Токуда. Именно Хоки (это был ее псевдоним) станет центральным персонажем его текста “Бессонница, или Дьявол на воле”. Она была актриса и джазовая певица. До своего приезда в США Хоки снялась в нескольких японских фильмах. Миллер впервые увидел ее в одном из ресторанов Лос-Анджелеса, где она выступала, и с тех пор искал возможность с ней познакомиться. Знакомство произошло довольно скоро, на вечеринке у одного из приятелей. Миллер на всякий случай сделал вид, что не обратил на Хоки никакого внимания, однако на следующий день она сама ему позвонила. Поразительно, что Миллер, который, по свидетельству биографа, никогда не подходил к телефону, поскольку его донимали поклонники, на этот раз снял трубку. Вот, что сам Миллер пишет об этом в “Бессоннице”: “Я пытался сообразить: когда я впервые почувствовал, что влюбился в нее? Не в первую нашу встречу, это точно. Если б я никогда ее больше не увидел, то ничуть бы не расстроился. Помню, как я удивился, когда назавтра или через день она позвонила. Я даже не узнал ее голос. «Привет! Это говорит твоя новая знакомая из Токио»”[13].

Хоки позвонила Миллеру. Так начался их роман. Еще до встречи с Хоки, спустя некоторое время после развода с очередной женой, Эвой Маклюер, Миллер стал думать о том, кто станет его последней подругой. Своим близким друзьям Миллер объявил, что его в этом смысле привлекают азиатки. Они, говорил Миллер, больше, чем европейские женщины, подходят на роль жен, поскольку воспитаны в тех культурах, где ценятся семейные узы. К тому же Миллер считал, что азиатки более сексуальны, чем европейки или американки, и бессонными ночами мечтал об образованной японской гейше, которая

заботилась бы о нем, делила с ним ложе и могла бы оценить его интеллект.

Кстати сказать, в Хоки решительно ничего не напоминало гейшу. Она была до мозга костей западной эмансипированной женщиной, предпочитавшей традиционному кимоно недавно вошедшие в моду мини-юбки.

Миллер стал часто бывать на ее выступлениях. Он сидел, расположившись за стойкой бара, и видел, как Хоки поет, одаривая своей таинственной улыбкой не только одного его, но и других мужчин, в особенности тех, кто дает ей деньги. И Миллер вновь с удовольствием погрузился в те же самые муки ревности и неизвестности, которые некогда испытывал по отношению к Джун, его второй жене, которой были посвящены “Тропики”. “Они ничего не значат для меня”, – говорила ему Хоки о своих поклонниках, буквально повторяя слова Джун, которая за деньги танцевала с богатыми посетителями дансинга и уверяла Миллера, что ее отношения с ними невинны. Миллер испытывал к Хоки то же двойственное чувство, которое он испытывал некогда к Джун. Он верил ей и в то же время не верил. Его терзали муки ревности. В какой-то момент Миллер осознал, что безнадежно влюблен.

Он стал страдать от бессонницы, что последние годы с ним не случалось, и не мог заснуть до четырех-пяти часов утра. И все же любовь к японке принесла Миллеру не только муки ревности, беспокойство и хлопоты, совершенно неуместные в его возрасте. Он ощутил прилив творческих сил и создал именно в эти месяцы 1967 года один из самых своих замечательных текстов, который озаглавил “Бессонница, или Дьявол на воле”. Текст был опубликован отдельной книгой с приложением акварелей в 1970 году издательством *“Loujon Press*”.

Любовный роман Миллера и Хоки развивался весьма бурно. Миллер был настолько увлечен своей новой подругой, что даже стал брать уроки японского языка. Ему казалось, что знакомство с культурой и традициями Японии поможет ему лучше понять его загадочную возлюбленную. Летом 1967 года иммиграционная служба напомнила Хоки, что ее американская виза истекает, и она должна в максимально короткий срок покинуть США. Хоки поделилась с Миллером своими проблемами, и Миллер нашел удачный, как ему в тот момент казалось, выход из положения. Он предложил Хоки выйти за него замуж, и, к его великому удовольствию, она ответила согласием. Для Миллера женитьба оказалась вдвойне приятным событием: он получил свою возлюбленную и одновременно сумел обмануть власти.

10 сентября 1967 года Миллер и Хироко Токуда поженились.

Известный режиссер-документалист Роберт Снайдер добился у Миллера после многочисленных просьб разрешения снять свадебную церемонию на кинопленку и создал небольшой документальный фильм. На вопросы журналистов о ее впечатлениях Хоки сказала, что немного нервничает, но очень счастлива. Миллер шутил и валял дурака. Уже через неделю чета отбыла в Париж, чтобы присутствовать на выставке акварелей Миллера, которая открылась 20 сентября. Пробыв некоторое время в Париже и навестив нескольких друзей Миллера, супруги отправились в Швецию, а оттуда в Японию, страну, которую Миллер боготворил, о которой он столько думал и куда уже давно мечтал поехать. Надо сказать, что Япония (правда, несколько более сдержанно) отвечала Миллеру взаимностью. Его книги, запрещенные некогда в США и Европе, всегда публиковались в Японии и переводились на японский язык. Миллер был одним из самых популярных западных писателей в этой стране, и у него здесь была целая армия поклонников.

С самого начала семейной жизни в отношениях Миллера и Хоки наметилась трещина. Хоки старалась избегать своего мужа, и в особенности интимной близости, что, надо полагать, Миллера крайне раздражало. По свидетельству одного из знакомых четы, Хоки признавалась, что вышла замуж за Миллера исключительно ради того, чтобы получить американское гражданство, и что Миллер якобы об этом знал. Возвращение в Америку лишь приблизило неизбежный разрыв. Хоки уже не выступала в ресторанах – Миллер был категорически против этого, – однако старалась каждый вечер найти предлог, чтобы улизнуть из дома на “Ягуаре”, подаренном ей Миллером, и развлекаться в свое удовольствие. В доме писателя поселились ее подружки-японки, с которыми Хоки проводила гораздо больше времени, чем с собственным мужем. Тем не менее Миллер любил ее и старался наладить с ней отношения. Однако все его усилия были тщетны.

1969 год принес Миллеру массу разочарований, и не только в семейной жизни, которая разрушила его представления о восточных женщинах. Постепенно писатель терял былую популярность и интерес к себе у интеллектуальной публики. Его понимание женщины и проблем взаимоотношения полов уже к концу 1960-х годов выглядело явным анахронизмом на фоне вошедшего в моду агрессивного феминизма, критиковавшего фаллоцентричный мир. Фильмы, снятые по произведениям Миллера “Тропик Рака” и “Тихие дни в Клиши”, не имели успеха и были прохладно встречены как кинокритиками, так и широкой читательской аудиторией.

В мае 1970 года после неприятного выяснения отношений и

нескольких взаимных оскорблений Миллер и Хоки решили расстаться. Хоки сняла квартиру в небольшом калифорнийском городке Санта-Моника, неподалеку от Лос-Анджелеса, и переехала туда. Перед этим она уговорила Миллера купить ей в районе Беверли-Хиллз дорогой бутик. Какое-то время они общались. После их развода в 1977 году (в Америке бракоразводный процесс, весьма сложная и дорогостоящая процедура, нередко занимает годы), Хоки окончательно исчезла из жизни Миллера.

Так обыденно закончился этот странный эпизод в судьбе великого писателя, обманувший его романтические надежды. Экзотичные женщины оказались расчетливыми вымогательницами, а тяга к неизвестному и таинственному обернулась банальным унижением.

Неудача с Хоки стала, наверное, последним “бурным” эпизодом жизни Миллера. Оставшиеся годы протекали относительно спокойно. Несмотря на старческие недомогания, Миллер много читал и работал. Он скончался 7 июня 1980 года, уже при жизни достигнув вершин мировой славы и обеспечив себе место в пантеоне избранных.

Вглядываясь в пустоту

“Бессонница” покажется читателю текстом, совершенно не похожим на предыдущие произведения Миллера. Кто-то будет разочарован, не найдя здесь сложной метафоричности и глубины философских прозрений, характерных для романов двух его трилогий. Да и в плане поэтики Миллер вроде бы сделал шаг назад и вместо лавиноподобной, яростно-сюрреалистической, не знающей правил и препятствий речи “Тропиков” как будто предложил нам вялую импрессионистическую прозу. Наконец, наибольшее разочарование ждет тех читателей Миллера, которые обращают внимание исключительно на сексуальные сцены в его произведениях. В “Бессоннице” альковные безобразия, описанные в “Тропиках”, начисто отсутствуют. Все выглядит не по-миллеровски романтично и почти скучно. Автор циничного “Козерога” порой напускает в “Бессоннице” столько пафоса, что иногда даже делается смешон. “Тоже мне, великое дело! – скажет кто-нибудь из нас. – Старый дурень влюбился в молодую вертихвостку, было бы из-за чего шум поднимать”. Это – тот, кто попроще. А другой, вооруженный до зубов гуманитарным образованием, придав своему лицу значительность, важно заметит, что, дескать, великий некогда мастер, увы, постарел и исписался.

Литературовед стремится прочитать все тексты изучаемого им автора, в том числе и те, которые никого уже решительно не могут заинтересовать. В свою очередь читатель, пусть даже самый образованный, предпочитает тексты “главные”. Спешу его обрадовать – “Бессонница”, по общему признанию поклонников и исследователей Миллера, является именно “главным” текстом. Ну, одним из главных… Этот текст может нравиться или не нравиться, но он – ключ, изящный комментарий ко всему предшествующему художественному массиву, созданному Миллером. К 1970-м годам сильно уставший, почти на издыхании, застывший, забронзовевший в привычном авангардном жесте, он вдруг обнаруживает потрясающую динамичность. Миллер предлагает нам принципиально новый ракурс видения своего безумного антимира, который мы обнаруживаем в трилогиях. Соответственно, изменения происходят и в его языке. Но все по порядку.

Читатель “Тропиков” наверняка помнит, что основным объектом агрессии Миллера, как, кстати, и всякого авангардиста, является европейская культура, репрессивная по отношению к человеку. Миллер много писал о разных формах репрессии и

искал пути сопротивления ей. В “Бессоннице” он как будто бы и не говорит о культуре, но его отношение к ней проявляется в каждом абзаце этого текста. И чтобы войти в антимир Миллера, нам необходимо почувствовать тот принцип, на котором строится знание человека, принадлежащего христианской культуре, т. е. наше знание о мире.

Человек на любом уровне постижения действительности ставит главной своей целью понять самое существенное, самое важное, *сердцевину* объекта. Даже если рассудок бессилен в постижении сущности, это никак не отменяет для нас идею присутствия, *наличия* этой сущности. Она будет освоена иррационально при помощи, ну, скажем, воображения. Итак, главное наличествует. Мы находим его, а далее видим все остальное в мире как продолжение или производное этого главного. Так и только так мы мыслим. По такому же принципу пишется, увы, и эта статья. Подобную матрицу предлагает нам христианство, на котором держится европейская культура. В центре мира – самое существенное, Бог, абсолютные ценности, внеположные человеку. Остальное – производное. Индивидуален в христианском мире лишь тот, кто привел свой внутренний мир в соответствие с абсолютными ценностями, с главным. Знание существенного, умение его выявить, почувствовать его присутствие помогает создать систему, хорошую, устойчивую, разработанную. Европейцы – великие мастера конструировать, создавать всякие системы, обосновывать в них закономерности. Мы отлично умеем строить. Сама форма нашей мысли архитектонична, так же как архитектонично все наше великое искусство. “Божественная Комедия” великого Данте – гениальный образец архитектурной мысли европейского христианина. Помнится, Пушкин восхищался даже не самой поэмой флорентийца, а ее проектом, замыслом.

Мы страшно любим жесткие конструкции, держащиеся на твердом основании. Различить в мире систему, проект, замысел, убедиться в наличии центра – вот чего мы хотим. Элемент, отделенный от системы, обречен на смерть. Его не узнают и не обсуждают. Он бессмыслен. “Что толку от дороги, которая не ведет к храму?” – сердито спрашивает в знаменитом фильме Тенгиза Абуладзе “Покаяние” пожилая актриса с одухотворенным лицом. Дорога должна вести к храму. В мире есть цель, смысл, что-то главное. Этот фильм, который мы все посмотрели в 1987 году, отрицает власть кровавого деспота, создателя кошмарной тоталитарной структуры, но одновременно утверждает идею *власти* истины, главного и существенного, ее наличие. Задача, говорит нам режиссер, не в том, чтобы отвергнуть власть, а в том,

чтобы не перепутать истинную власть с ложной, настоящего пророка, которого надо слушать и которому должно подчиняться, с лжепророком. “Верните мяч в игру!” – стонет Виктор Шкловский, видя, как на экране герои фильма Микеланджело Антониони “Блоу-ап” бегают по теннисному корту и делают вид, что играют, не имея ни ракетки, ни мячика.

Мы свято верим в силу человеческого знания. И наше знание всегда обращено к тому, что наличествует, присутствует, к какому-то объекту.

В своем тексте “Бессонница, или Дьявол на воле” Миллер радикально пересматривает эту модель. Справедливости ради заметим, что его вряд ли можно назвать таким уж радикальным новатором. Он идет по пути, проложенном западноевропейским авангардом, и, в частности, французским сюрреализмом.

Когда читаешь “Бессонницу”, поначалу создается впечатление, что речь идет о вещах более тривиальных. Миллер (он же герой и повествователь) рассказывает о своей любви к японке, при этом предмет своей страсти, равно как и саму страсть, он демонизирует. Однако высокий трагизм неразделенной (или разделенной? – из текста это не вполне ясно) любви постоянно снижается ироническим тоном и ироническими комментариями автора.

Внешний план текста скрывает весьма сложную комбинацию мотивов. Прежде всего обратим внимание на версию любви, которую Миллер несколько бессвязно излагает в “Бессоннице”. На первый взгляд мы здесь имеем дело с очередной, правда, упрощенной разновидностью романтической теории любви. Миллер, похоже, не скрывает, что оказался в ситуации романтического героя, и сам себя, хоть и с некоторой долей иронии, называет “романтичным стариком”. Тут было бы уместным в нескольких словах напомнить читателю основные принципы романтической концепции любви с тем, чтобы легче их соотнести с ситуацией, в которой оказался Миллер. Высокая романтическая любовь предполагает отречение того, кто любит, от своего обыденного “Я”, которое есть средоточие всякого рода банальных (эгоистических) интересов, желаний. Она исключает идею обладания. Выход за пределы “Я” означает соединение с идеальной сущностью мира, обнаружение в себе мировой души. Романтический влюбленный (это всегда художник) ощущает внутреннее единство с миром. Что касается самого предмета любви, то она (в романтической эстетике это, как правило, “она”, пусть простят меня за вынужденный сексизм) – всегда существо земное, но при этом открывающее путь к мировому духу. Иными словами, высокая любовь в романтическом мире сродни религии:

она как бы стремится сквозь объект к бесконечному.

Однако романтики говорили не только о высокой отрекающейся любви, но и о любви темной, страшной, демонической. Такого рода страсть была свойственна байроническим героям. Она является оборотной стороной отрицания мира и несет смерть всем, включая того, к кому она непосредственно обращена. Демоническая любовь всегда предполагает обладание. Ей сопутствуют ревность, муки, убийства. Миллер как-то ухитряется совместить эти две формы любви. Он сначала говорит, цитируя Гессе, о необходимости отречения от сугубо человеческого, рационального "Я", но затем начинает демонизировать как саму возлюбленную, так и свое чувство к ней.

И все же за этим внешним сходством миллеровского чувства и романтической любви открываются серьезные различия. Любовь героя к юной японке не ведет ни к познанию сущности мира, ни к самопознанию. Его возлюбленная поразительным образом *не является видимым и осмысляемым объектом.* Она, при внимательном чтении миллеровского текста, оказывается пустотой, ужасающим *неприсутствием,* чем-то совершенно не сродни знакомым нам предметам и вещам. Японка вызывает у Миллера какие-то ассоциации, но они выглядят неполными и мало что объясняющими. Любовь – всегда *узнавание,* обнаружение другого в себе или себя в другом, единство внутренних сущностей. Подобное узнавание человек переживает и в религиозном опыте. Но в "Бессоннице" никакого узнавания, обретения, единения возлюбленных нет. Миллер предпринимает титанические усилия объяснить, рационально понять свою возлюбленную. Она кажется ему чужой, иной в силу экзотичности культуры, к которой она принадлежит. Видимо, чтобы постичь эту странную японку, достаточно войти в мир культуры этой восточной страны. Так, по крайней мере, поначалу думает Миллер. Он начинает учить японский язык, размышляет об обычаях этой страны – и все впустую.

Язык и культура таковы, что они скрывают цель его поиска.

Что в ней, в этой японке? Она действительно его любит или же хочет вытянуть его деньги? Она спит со своими поклонниками, которые приходят слушать ее пение, или же просто кокетничает с ними? Читатель осознает, что эти вопросы – поверхностные отражения, производные других, более важных вопросов. В какой-то момент Миллер чувствует, что ответа он не получит. Более того, он даже не в состоянии сформулировать эти вопросы для самого себя. Казалось бы, чего проще спросить: "Кто ты? В чем смысл твоей жизни?" Но Миллер убеждается, что здесь неверно

поставлена проблема. Эти “сущностные” вопросы бессмысленны. Японка – поразительное существо, ускользающее от познания. Разум перестает работать и, как всегда это случается у Миллера, обнаруживает свою беспомощность. “Мудрость бессильна”, – обреченно заявляет автор “Бессонницы”. Читатель, конечно же, понимает, что мудрость – не только рассудок, но и накопленный культурой опыт, наш неизменный спутник, который проявляется в нас всегда, в любой самой примитивной мыслительной или чувственной операции. Уклониться от разума – значит подойти к грани возможного. Итак, разум не объясняет возлюбленную. Вернее, объясняет, но не полностью. Всегда остается остаток, неделимое число.

То, что рассудочное знание временами бессильно и не в состоянии все объяснить, уже давно все понимают. Иногда, как советовал романтизм, есть смысл положиться на воображение, на интуицию. Они позволяют целостно познать мир, охватить в едином переживании его сущность. Но интуиция и воображение также подводят Миллера. Сущность японки никак не схватывается. Ее попросту нет. Мы знаем, что сущность всегда должна присутствовать, наличествовать, пусть даже и невидимо. Здесь же перед нами – внешняя оболочка, за которой стоит странный принцип неприсутствия.

Миллер в “Бессоннице” заводит речь о душе, сообщая даже, что он, как ему поначалу показалось, влюбился именно в “душу” японки. Вообще-то дико странная для Миллера фраза, учитывая, что он увлекался одно время Отто Вейнингером. А Вейнингер в своей книге “Пол и характер” посвятил почти сотню страниц “научному” доказательству того, что у женщины душа отсутствует.

Душа у японки вроде бы есть. Хотя на самом деле, строго по-вейнингеровски, – нет. Есть ее оболочка, видимость. Тут в первую очередь надо вспомнить о ее профессии. Она – певица, актриса, постоянно меняющая маски, проживающая в своих песнях чужие жизни и переживающая в них чужие эмоции. Она всегда другая, не равная самой себе. Она, как и мир, пребывает в постоянной изменчивости. Ее внутренний мир протеичен. Здесь отсутствует сущность, главное, на котором все должно держаться. Глаза, как известно, метафора души: “Когда она стирала краску, оставались два черных провала, заглянув в которые, можно было увидеть воды Стикса”. Душа японки несет в себе пустоту, небытие, смерть. Говоря о японке, Миллер вспоминает Джун, свою бывшую жену, фигурировавшую, как мы помним, в романах трилогий под именем Мара (Мона). В Джун Миллер находил то же, что и в японке, – нечто, не поддающееся объяснению и потому

притягательное.

Любовь, вернее, влечение к пустоте, становится для Миллера новым опытом, не похожим ни на какие другие. Она характеризуется ощущением отсутствия сущности в мире, отсутствия в нем центра. Миллер напряженно вглядывается в пустоту, вслушивается в молчание. Он осваивает неприсутствие, о котором невозможно говорить и которое невозможно помыслить. Его опыт, как мы понимаем, обращен к японке, к миру вообще, но в первую очередь – к самому себе.

Опыт Миллера неразрывно связан с его любовным переживанием. Вернемся к нашим рассуждениям о романтической любви. Любовь романтическая, равно как и любовь, о которой говорит Миллер, требует отречения от сугубо человеческого, обыденного “Я”, от обладания, корысти, разума. Миллер тут же спешит нас уверить, что преодоление человеческого начала невозможно. Но эту попытку необходимо осуществить, чтобы действительно стать индивидуальностью и прийти к переживанию неприсутствия и пустоты: “Любовь не должна умолять или требовать”. Это все равно что заставлять человека лезть по стремянке со связанными руками и ногами. Нужно претерпеть адские муки, прежде чем сможешь принять столь великую истину. Циник скажет, что это относится к святым или ангелам, а не к простым смертным. Но ужасная правда состоит в том, что как раз невозможное мы, простые смертные, и должны совершить. Это нам искушение показывает путь к спасению. Это мы должны пройти сквозь адское пламя – не для того, чтобы стать святыми, но чтобы стать окончательно и навечно людьми”. Тяга к невозможному, приводящая нас к границе, предписанной человеку, по существу, демонична. Вот почему образ японки и сам мир оказываются демонизированными. Христианство осуждает это стремление, называя его гордыней, Миллер же понимает его как свободу. Человеческое сознание должно быть преодолено. Оно выстраивает иерархические схемы, отыскивая главное и признавая за ним безусловную власть. Отрицая самый принцип *власти* главного, мы встаем на путь свободы. Сознание (мудрость) способно предложить человеку лишь стереотипы и схемы постижения мира. Оно закрывает нам глаза на неожиданное и новое, заставляя вновь увиденное и пережитое воспринимать в контексте уже накопленных знаний. Опыт переживания неприсутствия (Миллер отождествляет его с любовью) всегда ориентирован на новое, неожиданное (на чудо), ни на что предшествующее не похожее и не имеющее с ним никакой связи: “Бога не интересуют чудеса. В конце концов, сама

жизнь – одно длящееся чудо. Только когда безумно влюблен, ожидаешь чудес”.

Мудрость, регулирующая человеческую жизнь, обращена в прошлое, и настоящее она всегда измеряет прошлым. Опыт переживания пустоты дает нам возможность существовать исключительно в модусе настоящего. Именно это свойство (способность быть в настоящем) поражает Миллера в его возлюбленной, она словно существует вне времени, пространства, наций и культурных традиций: “Но она не слишком стремилась вспомнить или помнить. Она постоянно открывала что-нибудь новое, как бы швыряя полной лопатой грязь в могилу прошлого”. Опыт, о котором говорит Миллер, сродни постоянному умиранию и воскресению, словно человек каждую секунду рождается заново. В “Бессоннице” Миллер включает идею умирания/возрождения в контекст концепций, заимствованных из восточной философской традиции, которыми он всегда увлекался.

Взгляд в пустоту, стремление к невозможному есть выскальзывание из сознания и обретение чистого опыта, сосредоточенного в себе и обращенного на себя. Все видимое, наличествующее начинает выглядеть условным, прозрачным или плоским, как декорация, поскольку мы ощущаем пределы разума и условность порождаемых им схем. Мы погружаемся в вакуум до-бытия, неприсутствия, освобождаясь от накопленных и вложенных в нас культурой стереотипов. Этот опыт Миллер уже пытался описать в своем знаменитом романе “Тропик Козерога”. Человек погружается в первоначало, мировой склеп, бездну. Вся его умственная деятельность, судя по самому Миллеру, автору и герою “Бессонницы”, превращается в бесконечную игру над бездной.

Границы сознания и искусства

Текст, предложенный нам Миллером, ужасающе рефлексивен. Авторское сознание постоянно обращено к себе. Миллер дает нам почувствовать границы тех схем, в которых работает его сознание. Он постоянно уличает себя в неадекватности, в следовании стереотипам. Миллер предлагает романтическую концепцию любви, но тут же взламывает ее, прибегая к иронии. Представляя себя в образе возлюбленного, обращаясь к предмету своей мечты в самых поэтических выражениях, он тут же выталкивает нас за пределы границ создаваемого им романтического пространства, признаваясь, что он всего лишь старый сентиментальный осел. Ожидание читателя оказывается обманутым: “бытовое”, приземленное разрешение вселенского конфликта выглядит комичным. Эту игру Миллера можно обнаружить и на лексическом уровне: единство стиля высокой литературной прозы вдруг разрушается вторжением грубых разговорных выражений. Тем самым глубина, искренность и истинность любовного переживания подвергаются сомнению.

Возможно, что любовь никогда не бывает подлинным чувством, даже если тот, кто любит, кажется самому себе искренним. Она искусственно (им или ей) конструируется по моделям, предложенным культурой. Ну, допустим, мы прочитали в старинном романе о красивой трагической любви, посмотрели слезливую мелодраму или телесериал, и в нашем сознании выработался определенный стереотип: нам объяснили, что мы должны чувствовать, делать и говорить в данной ситуации. Предложенные культурой нормы мы и переносим в реальность нашей собственной жизни. Миллер не утверждает окончательность этой модели, но предлагает ее читателю. В “Бессоннице” он рассказывает о том, как его японская возлюбленная исполняет сентиментальные любовные баллады, полные выдуманных чувств. Ее с восторгом слушают богатые старикашки, а потом платят ей деньги и признаются в любви. Здесь царствует не мастерство вокала или безумная страсть, а *иллюзия* страсти, воспроизведенный стереотип любовного переживания. Старикашки ни в кого не влюблены, тем более в японскую певицу. Они искусственно взвинчивают себя. Возникает ситуация, когда эмоция человека обращена к нему самому. Это любовь к себе, к своим чувствам, к уже давно *знакомому*. Потому грубое и стереотипное чувственное наслаждение эстрадным пением Миллер соотносит с мастурбацией: “Если, как сказал Виктор Гюго, «бордель – это место, где убивают любовь», то бар с

пианистом – передняя дворца мастурбации”.

Достаточно резкое уподобление пения рукоблудию проводилось Джеймсом Джойсом, у которого Миллер многому учился. В романе Джойса “Улисс” есть эпизод “Сирены”, действие которого происходит в баре, где персонажи самозабвенно поют любовную арию, погружаясь в мир искусственного сладострастия. Затем они исполняют сентиментальную ирландскую патриотическую балладу “Стриженый паренек”. За стойкой стоят две красавицы барменши, и одна из них, Лидия Дус, гладит рукоять пивного насоса, зажав ее в кулаке: “На гладкую рукоять пивного насоса Лидия ручку положила легонько, предоставь-ка это моим рукам. Все потеряно в порыве жалости к пареньку. Взад-вперед, взад-вперед: блестящую рукоять (знает про его глаза, мои глаза, ее глаза) большой и указательный пальцы, жалея, гладили: оглаживали, поглаживали, а потом, нежно касаясь, скользнули, так медленно, гладко, вниз, и белый, твердый, прохладный эмалированный кол торчал в их скользящем кольце”[14]. Сентиментальность, псевдоискусство, пение, мастурбация объединяются Джойсом в один тематический комплекс. Комментарии, я полагаю, здесь излишни.

Псевдоэмоции предполагают обнаружение чего-то знакомого (постоянного) в различных объектах любовного влечения. Для героев “Улисса”, так же как и для миллеровских стариканов, любовь – повторение уже пройденного. Что же касается самого повествователя “Бессонницы”, то его любовь глубоко индивидуальна, ибо она уклоняется от познаваемого и знакомого.

Но и она начинает в какой-то момент выглядеть как устойчивая модель, проект и даже как повторение пройденного. На последнее обстоятельство необходимо, как мне кажется, обратить внимание. Нам вдруг напоминают (но многие из читателей Миллера об этом и так знают), что автор “Бессонницы” уже был влюблен подобным образом в Джун: “Старик *(c’est a dire moi, Monsieur Henri)* уже репетировал эту пьесу почти сорок лет назад. Ему бы сыграть ее без подсказки. Подобрать мелодию на слух. Но он принадлежит к тому роду людей, которых опыт ничему не учит”. Опыт все-таки повторяется, хотя душа не извлекает из него уроков. Поэтому, чтобы не впасть в ошибку (повторить переживание неповторимого) Миллер дистанцируется от самого себя, старается играть на полутонах, избегает четких формулировок, передавая свои переживания. Он ловит себя на непроизвольных ошибках. Самая страшная и нелепая из них – представить отсутствие модели как модель. Избежать такого несоответствия формы и содержания можно, лишь предаваясь беззаботной игре. Миллер разворачивает свой мир на стыке идей,

как раз в области, где они противоречат друг другу, отрицая тем самым их абсолютность.

“Бессонница” на первый взгляд – исповедальное произведение. И этим оно может привлечь. Европейский читатель страшно любит решительно всякие исповеди, от Августина до Толстого. Приятно, когда твой собеседник откровенен и честен, когда он срывает с себя маску и открывает свое подлинное “я”, сущность своей души. И тогда сквозь сетку внешнего читатель зрит истину. Миллер в “Бессоннице” как будто бы открывается нам и выворачивает наизнанку душу, признаваясь в неприличной для 75-летнего старца страсти к юной певице. Но в то же время он называет себя “эксгибиционистом”, отрицая тем самым ценность своих откровений и приравнивая их к примитивной позе. Мы чувствуем иронию автора по отношению к самому себе исповедующемуся.

В данном контексте читателю необходимо, на наш взгляд, обратить внимание на отсылки (их в “Бессоннице” целых две) к роману Кнута Гамсуна “Мистерии”. Миллер ассоциирует себя с главным героем этого романа Юханом Нагелем и даже называет его своим *alter ego*. Гамсуновский персонаж, как и Миллер, безответно влюблен и мечтает о том, чтобы удивить свою возлюбленную позой беззаботного ловеласа и, подойдя к ней, игриво сказать: “Доброе утро, фрекен, вы разрешите мне вас ущипнуть?” Именно эту фразу герра Нагеля дважды цитирует Миллер. Он, так же как и Нагель, мечтает научиться совладать со своим подлинным чувством, скрыв его или победив, спрятавшись за какую-нибудь маску. Однако параллель с романом Гамсуна при внимательном чтении обоих текстов оказывается более глубокой. В романе “Мистерии” Нагель произносит перед жителями городка, куда он приезжает, длинные монологи. Он исповедуется, раскрывая кому-нибудь сокровенную сущность своей души. Собеседник поражается откровенности Нагеля, но Нагель внезапно признается в неискренности своей исповеди, заявляя, что выдумал все сказанное с целью произвести определенное впечатление. Собеседник вновь потрясен его правдивостью, но это “признание в неискренности признания” вновь, как заявляет сам Нагель, является неискренним и оказывается всего лишь маской. Разоблачение собственной позы становится очередной позой. Любая попытка Нагеля быть искренним, раскрыть сущность своего “Я” оборачивается, как у знаменитого Дориана Грея, самолюбованием. Выходом из этого порочного круга может быть только смерть. Роман Гамсуна можно интерпретировать по-разному, но мы очертили ту грань, которая связывает его с текстом Миллера. Герой (автор)“Бессонницы”, как и Нагель,

прилагая титанические усилия к тому, чтобы быть искренним, обречен на неискренность по той простой причине, что объект познания или переживания всегда остается хитрой уверткой. Познанием, переживанием, разоблачением познания, разоблачением переживания, разоблачением разоблачения тут можно заниматься до бесконечности. Такая игра имеет свою цель – выскользнуть из рациональных схем сознания, преодолеть в себе сугубо человеческое, избавиться от антропоцентризма.

Нагель терпит на этом пути поражение. Миллер же почти торжествует, но всегда предстает перед нами мучеником сознания и рассудка. Предчувствие бездны, пустоты, которое возникает в форме любви к японке, становится для него искушением: “Искуситель, насколько понимаю, это тот, кто говорит: „Не доверяй своим инстинктам, будь осторожен с интуицией!“ Он хочет, чтобы мы оставались людьми-слишком-людьми-во-всем. Если собираешься совершить безрассудный поступок, он подталкивает тебя к пропасти. Он не дает тебе свалиться в бездну – просто подводит к краю. И вот уже ты в его власти. Я хорошо его знаю, потому что часто имел с ним дело. Он получает удовольствие, глядя, как ты идешь по канату. Он позволяет тебе оскальзываться, но не допускает, чтобы ты упал”. Страх Миллера перед бездной означает, что он все еще во власти рассудка. Сознание, человеческая точка зрения не отпускают его; при взгляде в бездну ему становится жаль с ними расставаться. Именно поэтому он страдает, а вовсе не от неразделенной любви, как может показаться на первый взгляд. Человеческое начало привлекает, ибо дает иллюзию опоры. Борьба с ним оказывается источником творческого импульса. Искуситель, дьявол, оставляющий Миллера в сетях “человеческого-слишком-человеческого”, вдохновляет его.

В “Бессоннице” Миллер пытается решить ряд проблем, связанных исключительно с искусством. И здесь нам, наверное, необходимо напомнить читателю, что “Бессонница” формально не является самостоятельным текстом. Она – литературное предисловие и вербальный комментарий к циклу акварелей. Стало быть, на страницах “Бессонницы” Миллер старается нам объяснить, почему возможности литературы оказались для него недостаточными, почему он отложил в сторону ручку и взял кисти и краски. Автор “Бессонницы”, как мы помним, говорит о переживании пустоты, неприсутствия, которое рационально непознаваемо, и об опыте *незнания и безумия*. Однако вербализация всегда означает процесс познания. Сказать, облечь нечто в имя – значит познать. Называние всегда объективизирует предмет. В такой ситуации у Миллера возникают серьезнейшие

проблемы, ибо в его случае вербализация оказывается невозможной. Слова ведут себя как предатели. Они отрицают пустоту, они концептуализируют мир. Говорить о неприсутствии оказывается невозможным. Литература не имела опыта неназывания. Вспомним эпизод, где Миллер пишет своей возлюбленной огромное количество писем и ни одно из них не решается отправить. Текст не в состоянии адекватно передать внутренний опыт. Слово привязано к объекту, к какому-то присутствию. Оно фиксирует существующее, наличествующее, поддающееся разумному объяснению. Чистый опыт ему не под силу. Если же слово имеет дело с безумием и незнанием, то оно критически осваивает его, фрагментирует и делает, в сущности, ипостасью разума.

Освободить слово от обязательства передавать сущность Миллер пытался уже в самых ранних своих произведениях. В этом он был весьма последовательным учеником французских сюрреалистов. Именно они заявили о том, что разум не по праву занимает место “хозяина” языка, и старались вывести язык из–под гнета человеческого разума. С этой целью А. Бретоном был изобретен знаменитый метод “автоматического письма”. Поэтика миллеровских произведений тридцатых годов вполне отражала программные установки сюрреалистов. К примеру, тексты его “Тропиков” меньше всего напоминают *разумно* организованную систему. В них отсутствует, я повторяюсь, привычная нам схема построения сюжета. Текст “Тропиков” со всей очевидностью уклоняется от репрессии эстетических норм и представляет собой движущуюся магму.

“Бессонница” с формальной точки зрения в целом сохраняет принцип сопротивления разуму. Миллер не подчиняется власти внеположных ему эстетических норм. “Бессонницу” нельзя отнести к какому-либо литературному жанру. Перед читателем просто текст. При этом Миллер обнажает сам процесс письма, показывая его многовекторность, его условный характер. Эмоция сопротивляется письму. Выскальзывание из человеческого разума открывает двери опыту, который человек, не принадлежащий культуре, может квалифицировать как безумие. Миллер безумие делает здесь темой, постоянно говорит о нем, повторяя на страницах “Бессонницы” слово “*crazy*”. Писатель выходит за пределы разумных правил, за пределы литературы. Здесь господствует иррациональное дионисийское начало. Текст “Бессонницы”, отражая первозданный хаос жизни, организован (точнее, квазиорганизован) по принципу музыкального произведения. Мы видим в нем увертюру, каденции, репризы. Музыка разрушает у читателя ощущение структуры. Кроме того,

она не вызывает в сознании (по крайней мере, не должна вызывать) конкретный познаваемый наличествующий объект.

И все же… Как мы уже говорили, культура обрекла нас на то, что мы не в состоянии говорить о неприсутствии. Нам необходимы неговорящие знаки, не отсылающие к объекту, как слова. Музыкальности текста мало. Нужны иероглифы, с помощью которых можно было бы передать чистый опыт. Именно такими иероглифами становятся миллеровские акварели. Визуальные образы, созданные им, в отличие от слов, самодостаточны. Они не являются рабами знания. В них, а не в тексте, ему удается обнажить себя, вырваться из-под власти сознания, описать незнаемое. Это не вполне искусство, ибо искусство делает незнакомое знакомым. Миллер же преодолевает искусство, обращается к несуществующему, пытаясь заставить нас услышать молчание, ощутив внутреннюю свободу.

notes

Примечания

1

Здесь и далее перевод Р. Райт-Ковалевой.

2

Цитата из романа «Остров Сокровищ» Р. Л. Стивенсона (пер. Н. Чуковского).

3

Здесь и далее перевод А. Кравцовой.

4

Перевод А. Сергеева.

5

Здесь и далее перевод Е. Суриц.

Здесь и далее выделено автором.

7

Перевод И. Анненского.

8

Здесь и далее перевод А. Сергеева.

9

Перевод Н. Рахмановой.

10

Здесь и далее перевод В. Топер.

11

Здесь и далее перевод Ф. Золотаревской.

12

Здесь и далее перевод Ю. Палиевской.

13

Здесь и далее перевод В. Минушина.

14

Здесь и далее перевод С. Хоружего.